

Künstler diskutieren

B 2482 F

Qualität und Engagement

Arbeiten von: Harald Duwe, Helmut Goettl,
Richard Heß, Rolf Liese, Tecla, Jürgen Weber

Jörg Scherkamp: Zyklus zu Peter Weiss

Peace-Art in USA

Palästina, Türkei, Südafrika

Geschichte der Aktfotografie IV

tendenzen

Damitz Verlag München
Nr. 142, 24. Jahrgang
April bis Juni 1983
DM 8,50





Titelbild: Richard Heß, Schreiender, 1975, Sandstein, Höhe der Figur (Abbildung rechts) 139 cm (zum Gespräch mit dem Bildhauer, Seite 9)

Titelgestaltung: Max Bartholl

Seite 2: Peter Mell, Ich Esel, 1983, Kohle / Papier, 190 x 150 cm (ausgestellt in der Ausstellung „Friedenszeichen – Kriegsmale“ des BBK, siehe Seite 22)

Seite 83: Fritz Eichenberg, Taube und Falke, 1969, Holzschnitt (zum Beitrag über das Peace Museum in Chicago, Seite 50)

Rückseite: Fotomontage von Franz Weich, 1983

tendenzen

Zeitschrift für engagierte Kunst

Heft Nr. 142

Redaktionskollektiv: Ernst Antoni; Harro Erhart; Dr. Wolfgang Grape; Dr. Richard Hiepe; Dr. Ulrich Krempel; Theo Liebner; 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:

Damnitz Verlag GmbH,
Hohenzollernstr. 144, 8000 München 40,
Telefon (089) 301015/301016.

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

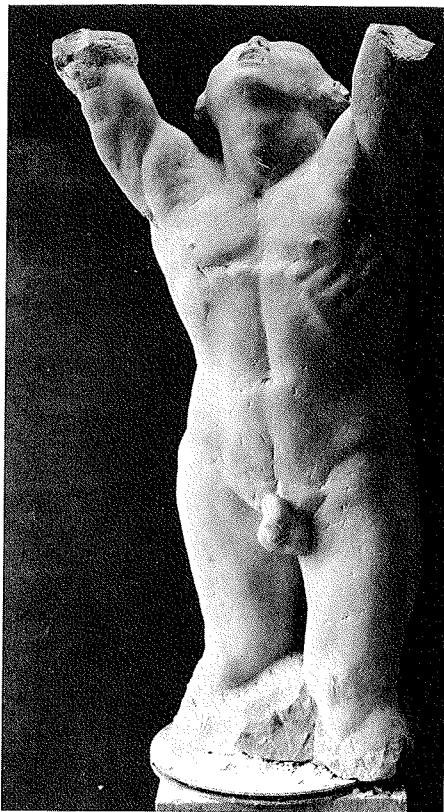
tendenzen erscheint in 4 Nummern jährlich. Bezugsbedingungen: Jahresabonnement 32,- DM (inkl. MwSt. und Porto); Lehrlings-, Schüler- und Studentenabonnement 27,- DM (Lehrlings-, Schüler- oder Studentennachweis erforderlich). Das Jashresabonnement ist mit dem Kalenderjahr identisch. Während des laufenden 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: Postscheckamt Essen, Konto-Nr. 3736 69-431 (BLZ 360 100 43).

Herstellung: Plambeck & Co Druck und Verlag GmbH, Xantener Straße 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



Autoren, Mitarbeiter, Interviewpartner:

Ernst Antoni, Redakteur, München / Dr. Türkayata Ataöv, Prof. für internationale Beziehungen, Ankara / Karin Berger, Journalistin, Mödling / Prof. Reiner Diederich, Soziologe, Fachhochschuldozent, Frankfurt a. M. / Harald Duwe, Maler und Grafiker, Hamburg / Helmut Goettl, Maler und Grafiker, Karlsruhe / Dr. Wolfgang Grape, Kunsthistoriker, Bremen / Viktoria Hertling, Oak Park, USA / Prof. Richard Heß, Bildhauer, Darmstadt und Bielefeld / Dr. Richard Hiepe, Kunsthistoriker, München / Dr. Sibylle Hoffmann-Rittberg, freie Autorin, Emden / Prof. Karl Otto Jung, Maler und Grafiker, Saarbrücken / Prof. Dr. Moissej Kagan, Philosoph, Leningrad / Rolf Liese, Maler und Grafiker, Vorsitzender des BBK München und Oberbayern, München / Inge Ludescher, Kunsthistorikerin, Essen / Werner Marschall, Dipl.-Ing. Redakteur, München / Jost Maxim, Maler und Grafiker, München / Carl Nissen, Kunsterzieher, Maler und Grafiker, München / Lisa Puyplat, Journalistin, Erlangen / Jens Rusch, Maler und Grafiker, Brunsbüttel / Jörg Scherkamp (†), Maler und Grafiker, Augsburg / Regina Schneider, Kunstpädagogin, Frankfurt a. M. / Dr. Peter Schütt, Schriftsteller, Hamburg / Ismail Shammout, Maler, Beirut / Dr. Gabriele Sprigath, Kunsthistorikerin, München / Wolfgang Sreter, Dipl.-Volkswirt, München / Hans Volkmann, Student, Braunschweig / Prof. Jürgen Weber, Bildhauer, Braunschweig.

Werner Marschall: Vom Wert des Wertens

4

Wolfgang Sreter: Zwei Besucher einer Ausstellung

8

Helmut Goettl / Richard Heß: „Der Realist ist ein Voyeur“

9

Richard Hiepe: Grabrede für Jörg Scherkamp

16

Jörg Scherkamp: Acht Tafeln zu Peter Weiss

17

Rolf Liese / Carl Nissen / Jost Maxim / Ernst Antoni: „Der Frieden, das ist der höchste Schwierigkeitsgrad“

22

Moissej Kagan: Gewinn und Verlust in der Kunstartentwicklung

31

Karl Otto Jung: „havoc“

33

Harald Duwe: Zu meinen Bildern

34

Jens Rusch: Guernica Dithmarsia

37

Gabriele Sprigath: Der bedrohte Mensch. Über Franz Kochseder und Konrad Kurz

38

Hans Volkmann / Jürgen Weber: Das Ehekarussell

44

Sibylle Hoffmann-Rittberg: Gegen das Wegsanieren von Geschichte

46

Viktoria Hertling: Das Peace Museum in Chicago

50

Peter Schütt: Ghetto Dreams are Marching. Die Malerin Tecla

52

Karin Berger / Ismail Shammout: Ein Tisch, ein Buch und ein Stuhl

56

Lisa Puyplat: Chicano Fotografie

59

Werner Marschall: Zensur in Südafrika

60

Türkkaya Ataöv: Fikret Moualla

62

Inge Ludescher: Peter Ludwigs

65

Reiner Diederich: Plakate gegen Krieg

68

Richard Hiepe: Die Genossen von der Nacktkultur. Aktfotografie IV

72

Leserbriefe

75

Buchbesprechungen

Regina Schneider: Zeichnen und Malen für Kinder und mit Kindern

76

Meldungen, Angebote, Kommentare

81

Zu diesem Heft

Engagement ist gefordert in diesem Jahr. Gegen Raketenstationierung und Sozialabbau, für eine friedliche und sichere Zukunft. Von der neuen Bundesregierung brauchen wir nichts zu erwarten, deren lebens- und existenzgefährdende Programme liegen auf dem Tisch. Die Opposition muß wachsen, die außerparlamentarische, in den Betrieben, in Städten und Gemeinden – auch zur Unterstützung jener Parlamentarier, denen es ernst ist mit ihrem „Nein“ zur Atomraketenpolitik, den Forderungen nach einer atomwaffenfreien Bundesrepublik.

In den Reihen dieser Opposition finden wir immer mehr bildende Künstler. Der Bilder, Grafiken, Plastiken, Kunstabktionen für eine friedliche, menschliche Welt kann es nicht genug geben. Die Anforderungen an die Künstler sind gewachsen, auch an die Qualität ihrer Werke. Glaubwürdigkeit, Wirkung: das setzt gestalterische Kraft voraus, handwerkliches Können, die Kenntnis künstlerischer, historischer und gesellschaftlicher Zusammenhänge. Kulturoffiziell wird noch immer verkündet, daß gesellschaftliches Engagement, wenn es Eingang ins künstlerische Schaffen findet, für das Kunstwerk im besten Falle irrelevant sei, ihm meist aber zum Schaden gereiche. Malern, Grafikern, Bildhauern ist heute, wollen sie in den bürgerlichen Medien und auf dem Kunstmarkt „ankommen“, scheinbar alles erlaubt. Bis auf eines: klare Standpunkte zu beziehen. Für solche Künstler steht in der Regel eine Kiste in der Ecke mit der Aufschrift: „mindere Qualität“. Rein damit, Deckel zu, vergessen...

Unser Heftthema „Qualität und Engagement“ soll auch zur Vorbereitung helfen auf das voraussichtlich im November in Braunschweig stattfindende „tendenzen-Gespräch“. Dort wird dieses Thema ein Schwerpunkt sein.

Vor allem kommen in diesem Heft die Künstler zu Wort. Der Maler Helmut Goettl befragte den Bildhauer Richard Heß, die BBK-Friedensausstellung in München gab Anlaß zu einer Künstler-Gesprächsrunde. Vorgestellt werden engagierte Künstler aus der Bundesrepublik, den USA, Südafrika, aus dem palästinensischen Widerstand. Viel zu wenig bekannt: der Düsseldorfer Künstler Peter Ludwigs, 1943 in einem Nazigefängnis gestorben, und der türkische Maler und Picasso-Freund Fikret Moualla, über deren Leben und Werk informiert wird.

Während wir an diesem Heft arbeiteten, überraschte uns die Nachricht vom plötzlichen Tod unseres Redaktionsmitglieds Jörg Scherkamp. Er starb, erst 48 Jahre alt, am 27. Februar an Herzversagen. Kurz vorher hatte er uns noch bei einer Redaktionssitzung viele Anregungen zum Thema „Qualität und Engagement“ gegeben und als seinen Beitrag acht Bildtafeln mit Texten zu Peter Weiss' „Ästhetik des Widerstands“ eingebracht. Mit seinem Einsatz für Frieden und Völkerverständigung und seinem Werk hat der Augsburger Maler, Grafiker und Dichter immer wieder bewiesen, wie das zusammengeht: Engagement und künstlerische Qualität. Wir trauern um Jörg, den humorvollen Freund und Genossen, den Organisator zahlreicher Initiativen von Kulturschaffenden, mutigen Gewerkschafter und Verbandsfunktionär, den unersetzlichen Mitstreiter und großen Künstler.

Vom Wert des Wertens

Überlegungen zum Heftthema von Werner Marschall

„Er glaube, daß seine Arbeit so offen ist wie nur möglich und daß sie unendlich viele Lesarten erlaubt, sagte Paladino in einem Interview mit Wolfgang Max Faust. „Denn ich will, daß sie nicht nur bei mir die unterschiedlichsten und widersprüchlichsten Reaktionen hervorruft.“ (Zitiert nach: Süddeutsche Zeitung, 22./23. 1. 1983) Der Mailänder Maler Mimmo Paladino (Jahrgang 1948) wird als ein Hauptvertreter der „Transavanguardia“, der neuen Kunst der achtziger Jahre, gehandelt. Seine Kunstauffassung scheint repräsentativ für das, was heute „Zeitgeist“ sein soll. In einer Malerei, die jetzt wieder bildhaft gegenständlich arbeitet und in der sich die Subjektivität des Malenden voll entfalten darf, erlegt sich der Künstler selbst ein Standpunktverbot auf! *Nichts gemeint ist große Kunst*, könnte man in Umkehrung des bekannten Ausspruchs von Gottfried Benn sagen.

In Krisenzeiten kommt der Elfenbeinturm wieder zu Ehren (documenta 7, siehe tendenzen Nr. 140, Seite 11 ff.). Und doch gibt es gegenüber gesellschaftlichen, politischen Themen heute scheinbar keine Tabus. Der New Yorker Jean Michel Basquiat (geb. 1960) schreibt unter einen „wild“ gemalten Männerkopf: IL DUCE, und nennt auch das Bild so. Die Büste eines unrasierten Diktators, ein vorzeitlicher Zauberer, ein Punk-Idol? Unendlich viele Lesarten, keine Stellungnahme.

Programmatische Unverbindlichkeit, der Verzicht der Kunst auf ein wertendes Verhalten zur Welt, ist nicht an „heftige“ Stilmittel gebunden, sie kann sich auch „foto-“ oder „hyperrealistisch“ geben, in der Beschränkung auf pingelige Abmalen von Gesehenem oder auf die Demonstration von Wiedergabetechniken. Wie immer, es gibt in der herrschenden Kunst eine Ablehnung des Engagements – aus weltanschaulichen Gründen, unabhängig von der Qualitätsfrage.

Engagierte Kunst – deren Aufschwung und Verbreiterung sucht unsere Zeitschrift seit über zwei Jahrzehnten publizistisch zu fördern – geht davon aus, daß die Realität in ihrer Veränderung erkennbar und beeinflußbar, „auch nach den Gesetzen der Schönheit“ gestaltbar ist, daß diese Welt menschlicher gemacht werden muß und kann. Realismus bezeichnet so keinen Stil, viel eher eine Funktionsweise der Kunst im Leben: Stellung nehmen, werten, Perspektiven erproben, Vorschläge machen, Träume mit der Wirklichkeit verbinden.

Für den Engagierten ist künstlerische Qualität nicht loszulösen von seiner Bewertung der Realität. 1983 konkret: Bildermachen und Friedenskampf gehören zusammen.

Diese Position, von der aus die marxistische Wissenschaft an die gesamte Kunstgeschichte herangeht, ist heftig umstritten.

Der alte Kritikerbrauch, unliebsame Kunsttendenzen mit selbstgeschmiedeten Qualitätsknüppeln zu erledigen, wird nach wie vor gerne geübt. Längst wird – der richtig zitierte – Benn: „Das Gegen teil von Kunst ist nicht Kitsch, sondern gut gemeint“ dazu mißbraucht, als bloß gut Meintendenzen zu denunzieren, wer sich um die Menschen bemüht. Da braucht dann gar nicht mehr nachgesehen zu werden, wie das Gemeinte Form geworden ist.

Neuerdings mehren sich Versuche, künstlerische Qualität überhaupt an weltanschauliche Skepsis, letztlich an ein zynisches Menschenbild zu binden, als die Themen großer Kunst Zerstörung und Tod und die Lust am Weltuntergang gelten zu lassen. Danach werden die Leitfiguren der Kunstgeschichte gemodelt. Ich erinnere an den Katalogtext von Werner Hofmann zur Hamburger Goya-Ausstellung vor drei Jahren: „Seine (Goyas) Satire ist nicht trockene Belehrung und moralisierende Parteinaahme, sondern... eine Ausschweifung der Einbildungskraft..., die mit den Ausschweifungen des Tollhauses, in das sie blickt, rivalisiert und sie zu überbieten, zu übertreffen sucht.“ (Siehe die Kritik in *tendenzen* Nr. 133, Seite 71)

Mit Goya schlage ich dagegen vor: mobilisieren wir alle Einbildungskraft für eine neue Qualität des Engagements!



Mimmo Paladino, *Vorzimmer*, 1982, Öl/Lw., 300 × 300 cm (aus der Westberliner Ausstellung „Zeitgeist“)



Über Kunst wird gern geurteilt. Qualität gilt gewöhnlich als Eigenschaft des Werkes, als seine wichtigste zwar, aber doch als eine neben anderen Eigenschaften (gegen die sie deshalb ausspielbar wird – siehe oben: Kunst gegen Politik usw.). Der sichere und schnelle Blick unterscheidet den „Kenner“ – sei er produzierender und also konkurrierender Könner, selber Künstler, Akademielehrer, Genie, anerkannt oder nicht, sei er Händler, Kritiker, Funktionär im Kulturbetrieb – vom Laien.

Doch wer legt wie die Kriterien fest? Läßt sich die technisch-formale Durcharbeitung von der inhaltlichen Zielsetzung trennen? Beherrscht ein Künstler die Gestaltungsmittel? Doch wofür setzt er sie ein? Für wen und unter welchen Bedingungen arbeitet er? Macht es keinen Unterschied, ob man als königlich bayerischer Malerfürst die Stuckvilla als Atelier hat – oder Malverbot in der Nazizeit?

Die einzelnen Kunstwerke, denen wir begegnen, sind aus Zusammenhängen gerissen. Sie sind Teil aus einer Werkfolge des Künstlers, gemacht für eine Aufgabenstellung und einen Raumbezug, die in der Ausstellungssituation verlorengehen (gilt das nur für die alte Kunst im Museum?), sie führen inhaltlich und in ihrer Gestaltung Dialoge mit Vorbildern und Gegenspielern. Muß man nicht mit dem ganzen Reichtum an Beziehungen, Voraussetzungen, Wirkungsmöglichkeiten vertraut werden, sie im Anschaulichen des Werkes gestaltet finden und gewürdigt haben, bevor man urteilt?

Aber: wenn Kunst Wertung ist, kann man sich dann mit ihr auseinandersetzen, ohne gleich mit dem Urteilen zu beginnen? Ich glaube nein. Nur: Vorsicht mit der Qualität als einer besonderen Eigenschaft – da liegt die Quelle aller Mystifikation! Das einschlägige (lesenswerte) Kapitel im Lexikon der Kunst, Band 4, Leipzig 1977, beginnt mit dem Satz: „Qualität, künstlerische, komplexes Maß für die Ästhet. Wertung eines Kunstwerkes hinsichtlich der Gesamtheit aller seiner wesentlichen Eigenschaften, einschließlich seiner gesellschaftl. Bedeutung und Wirksamkeit...“



Jean Michel Basquiat, *Il Duce*, 1982, Acryl und Öl/Lw., 152,5 × 152,5 cm (aus der Ausstellung „NEW YORK NOW. Neue Kunst aus New York“ des Kunstvereins München. Die Ausstellung zeigt Arbeiten von 25 Künstlern, war zuerst in Hannover zu sehen und geht später nach Lausanne und Düsseldorf. Der Katalog kostet 29 DM. Sein Text verfährt leider – wie heute üblich, wenn programmatisch Unverbindliches vorgestellt wird – offenbar nach dem Grundsatz: nur nicht zuviel Information, nur ja keine Begründung für die Auswahl, nur nicht festlegen)

IV

Nehmen wir an: ein Kenner, ein Kritiker, ist kein Scharlatan. Dann hat er für sich diese Summe gezogen, bevor er von „Qualität“ spricht. Doch wie tritt er auf? Was ist eine Kunstkritik wert, die zwar urteilt, den Weg zum Urteil aber nicht nachvollziehbar vermittelt? Was soll der gelobte oder geschmähte Künstler daraus lernen, was der Kunststudent, der Laie?

Die Mystifikation des Qualitätsbegriffs ist systembedingt. „Erst unter entwickelten kapitalistischen Verhältnissen kam es einerseits zur Degradierung des ästhetischen zum Marktwert (Preis) des Kunstwerks, andererseits zur Verabsolutierung sog. rein künstlerischer, in erster Linie formalästhetischer, gestalterischer Qualitätskriterien oder der vom Konkurrenzkampf geforderten individuellen Originalität um jeden Preis. Auf die starren Regeln normativer Ästhetiken folgte die ebenso unhistorische Relativierung durch einen schrankenlosen Subjektivismus.“ (Lexikon der Kunst) Jürgen Weber hat für sein Buch „Die Entmündigung der Künstler“ (2. Auflage 1981, Damnitz Verlag München, DM 16,-) eine große Zahl an Fakten zusammengetragen über die Herausbildung und Funktionsweise des Machtkartells aus großen Galeristen und Sammlern, Ausstellungsmanagern und Kunstkritikern, die den bürgerlichen Kunstbetrieb beherrschen und maßgebend wirken für die darin gefällten Qualitätsurteile. Nicht von der bürgerlichen Kunst – die war in ihren besten Zeiten selber kämpferisch – müssen wir uns frei machen, aber von den ex cathedra Urteilen dieser Kunstpäpste. Engagierte Kunst entwickelt sich im historischen Zusammenhang und holt sich ihre Maßstäbe nicht zuletzt aus den gesellschaftlichen Bewegungen, an denen sie teilnimmt. Sie stellt – wie Goya zu seiner Zeit – die Schrecken bloß in dem Tollhaus voller Abschußrampen und Sprengköpfe, wo die Men-

schen in Daten verwandelt gespeichert, observiert und psychologisch auf Krieg gestimmt werden. Sie nimmt alles wahr, was hier und jetzt liebens- und pflegenswert ist, woran Menschen Freude haben. Und sie arbeitet an der modellhaften, bildlichen Vorwegnahme einer Gesellschaft, in der die Kenner nicht wenige, sondern die vielen sind.

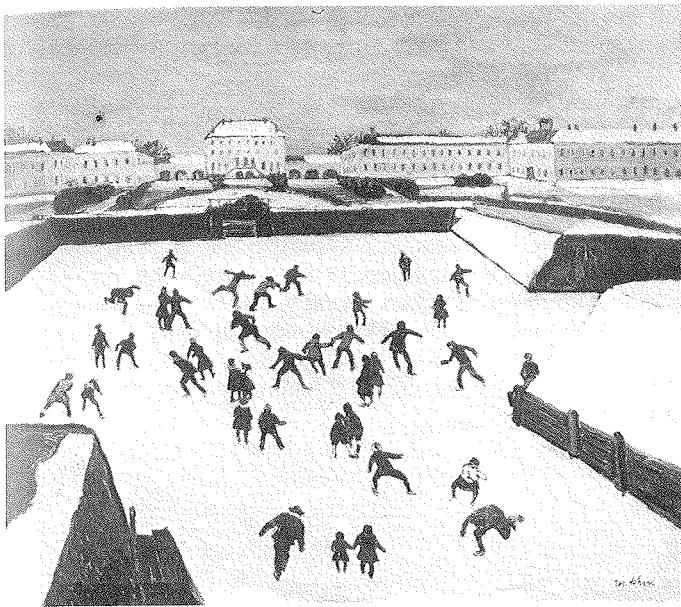
V

Ein Qualitätsbegriff also, der von der gesellschaftlichen Funktion der Kunst ausgeht: wo bleibt da die Künstlerpersönlichkeit? Ist nicht die schöpferische Selbstverwirklichung der Kern aller künstlerischen Ästhetik? Doch was ist diese anderes als die beispielhafte Entfaltung der menschlichen Möglichkeiten in der Individualität des Künstlers unter konkreten historischen Bedingungen? Zu realisieren nur im Kunstwerk – das ist der einzige Grund, warum es sich für den einzelnen Künstler lohnt und von ihm so dringend zu fordern ist, die gestalterischen Fähigkeiten zu entwickeln, sein Handwerk zu beherrschen.

Im Kapitalismus entwickelt sich die Individualität des Künstlers nur um den Preis seiner Entfremdung vom gesellschaftlichen Gebrauchtwerten. Die Lebensgeschichte des Vincent van Gogh und seine Selbstzeugnisse sprechen von der Qual dieses Widerspruchs, aber auch vom unbeugsamen Willen, ihn zu überwinden. Einer, der überzeugt war, nützen zu können, fand für sein Angebot keine Nachfrage. Mit der gleichen Verbissenheit, mit der er seine schwerfällige Hand disziplinierte, damit sie richtig formte, hatte der Künstler seine gesellschaftliche Aufgabenstellung selbst zu erarbeiten; im Prozeß seiner Selbstfindung wurde der engagierte Christ zum Sozialisten. Wer stellt dem parteinahmenden Versager von damals heute noch die Qualitätsfrage?

Josef Scharl, *Das Foyer oder der Babylonische Turm*, 1932, Öl/Lw., 108 × 178 cm





Josef Scharl, Nymphenburg im Winter, um 1921, Öl/Lw., 67 × 76 cm

VII

Der Enge bezichtigt man normalerweise die parteilichen Künstler: ihr mit euren Propagandabildern!

In der Scharl-Ausstellung hing eine friedliche, stimmungsvolle Landschaft mit Genreszene: unter graugrün verhangenem Himmel Eisläufer auf einem zugefrorenen Kanal. Den Leuten – vorwiegend Kinder – scheint es Spaß zu machen. Nicht einmal hinfallen tut einer, wie man das von holländischen Bildern gleichen Themas aus dem 17. Jahrhundert kennt. Und damit fehlt der allegorische Hinweis auf die Hinfälligkeit eitlen Strebens. Dafür findet der sportliche Eifer der jungen Menschen das Wohlgefallen des Malers. Sie sind ganz auf ihre Bewegungen und auf ihre Figuren, die sie fahren, konzentriert. Keine Konflikte zur Umgebung: bis auf eine Person gibt es keine Überschneidung durch die Uferböschungen. Scharl hat den Horizont weit nach oben gerückt, in der Aufsicht weitet sich die Eisfläche und bietet reichlich Platz für alle. Zusammenstöße sind nicht zu befürchten.

Kann man sich eine harmlosere Szenerie vorstellen? George Grosz würde sie bestimmt nicht beachtet haben.

Das ist ja Nymphenburg! Am Rondell vor dem Schloß. Gleich nebenan hat Josef Scharl gewohnt.

Wirklich Nymphenburg? Das ist doch kein Barockschloß. Das sieht aus wie Arbeiterwohnungsbau aus der Weimarer Zeit. Der mittlere Pavillon: ein plumper Kasten ohne Kranzgesims, mit einem breit gezogenen Walmdach statt dem Zelt und gleichmäßigen Fensterlöchern – dahinter soll der Steinerne Saal sein, wo sie an Abenden Kammerkonzerte geben? Auch dem Kanal ist seine feudale Eleganz und Verbindlichkeit abhanden gekommen. Kahl und kantig, wie eben erst ausgeschachet, schieben sich die Böschungen in den Bildraum. Wenn sich zwei Schifffahrtskanäle kreuzen, sieht das so aus. Das habe ich in der Bretagne gesehen.

Aber das Gemälde heißt „Nymphenburg im Winter“. Und der Maler hat nebenan gewohnt, und im Katalog steht (Seite 59), er hatte ein eidetisches Gedächtnis, das heißt, er konnte noch nach Jahrzehnten angeben, wer an welchem Tag welche Krawatte an hatte. Der kann sich doch nicht so getäuscht haben! Immerhin: Die Menschen scheinen hier zu Hause zu sein.

Wir sind offenbar Zeuge einer Art ästhetischer Fürstenentstehung. Wie jedes Jahr, sobald der Frost kommt, die Kinder vom Nymphenburger Kanal Besitz ergreifen zum Schlittschuhlaufen, und ihre Väter zum Eisstockschießen, so scheinbar harmlos ändert der Maler bei der Gestaltung seines „unpolitischen“ Stoffes den Klassencharakter des Ortes.

VI

Ein anderer Engagierter, dessen Qualitäten noch zu entdecken sind, war Josef Scharl (1896–1954), dem die Städtische Galerie München jetzt eine große Ausstellung widmete. Im Katalogtext vergleicht Armin Zweite Scharls gesellschaftskritische Bilder mit denen von George Grosz und schreibt: „Es scheint, als sei Scharl, wenn er sich auf dieses Terrain begab, allenfalls zur Persiflage, aber kaum zur Satire fähig gewesen. Wenn er... einen Angriff auf Geistlichkeit, Militär, Großkapital und Wissenschaft intendiert, dann endet er beim ausgemachten Mummenschanz, der eher belustigt als betroffen macht, aber zur Aufklärung nichts beitragen kann.“ (Seite 26) Er findet die Bilder „harmlos“. Solche Vergleiche sind hilfreich, um die Eigenheiten eines Werkes genauer zu erfassen. Aber muß dabei sofort eine Rangfolge herauskommen?

Grosz lebte in Berlin, Scharl in München, er hat sich nicht auf Grosz' Kunst, sondern auf die bayerische Realität bezogen! Hier war das liberale Kulturklima, vor dem Weltkrieg gepflegt in bewußtem Gegensatz zur Despotie in Preußen, zusammen mit der Räterepublik abgewürgt worden. Die meisten avantgardistischen Künstler und kritischen Intellektuellen waren ins nun freiere Berlin, nach Dresden, ans Bauhaus usw. abgewandert. Jetzt herrschte stockfinstere Reaktion, eine geistige Lähmung, wie sie Lion Feuchtwanger in seinem 1930 erschienenen Roman „Erfolg“ beschrieben hat. Die Stumpfheit und Enge der Verhältnisse, gegen die auch Oskar Maria Graf eher mit groben Scherzen als mit Groszscher Satire anging, wird in Scharls „Foyer“ von 1932 zum Beispiel beklemmend deutlich. Auf diesem Terrain kannte er sich aus!

Nicht nur Experten messen einen Künstler erst einmal an seinen berühmteren Kollegen, bevor sie sich mit ihm selber vertraut machen. Es gibt Leute, die gehen in eine Ausstellung von Gegenwartskunst und sehen nichts als hier einen Picasso, da einen Dix, dort einen frühen oder einen späten Beckmann – allesamt natürlich „schlecht nachgemacht“. Enger kann man sich den Blick auf den Reichtum der Kunst kaum machen!

Zwei Besucher einer Ausstellung

von Wolfgang Sreter

Man müsse, sagte er, auf Qualität der Ware achten. Und während er die Worte Qualität der Ware noch einmal leise wiederholte und ich ihm antworten wollte, daß Kunst oft gerade darunter leidet, daß sie als Ware gehandelt wird, ging er in die Knie, nahm seine randlose Brille ab, fuhr sich mit der rechten Hand durchs Haar und betrachtete aus kurzen Abstand die linke untere Ecke eines Bildes.

Unwillkürlich suchte auch ich mit meinen Augen dieselbe Stelle ab, den weißen Untergrund in Planquadrate zerteilend, wie unter einem Mikroskop.

Dann stand er auf, ging drei Schritte rückwärts, nahm das nächste Bild ins Visier, so als prüfe er die Komposition, die die beiden großformatigen Zeichnungen gleichen Themas zusammen ergeben, und sagte noch einmal, die Qualität sei das A und O. Da könne einer sagen, was er wolle.

Natürlich auch die Farbe. Er persönlich ziehe das Gedeckte dem wilden Schreienden vor, das sei bei ihm im übrigen immer schon so gewesen.

Schräg hinter ihm stehend, dem Ausgang noch nahe, überlegte ich, ob ihm die Farben in der Ausstellung gefielen. Ich selbst war kein Kunstskenner und in der Farbanalyse ungeübt. Ehrlich gesagt hätte ich Kunst nicht einmal definieren können und hielt mich dementsprechend in solchen Gesprächen zurück.

Außerdem war ich im Moment damit beschäftigt, einen verstohlenen Blick in seinen Katalog zu werfen, in dem er mit einem Füller ab und zu kurze Notizen machte. Ich hatte am Eingang keinen Katalog vorgefunden, hatte gar nichts gewußt von dieser Ausstellung, die z. Z. hier stattfand. Mich hatte das Plakat an-

gezogen, und so war ich von der Straße durch das Café hereingekommen.

Er hatte seinen Katalog mitgebracht, hatte ihn vielleicht zugeschickt bekommen, stand in den Adressenlisten nicht nur dieser Galerie, war zur Vernissage geladen gewesen und hatte diesen Spätnachmittag dazu benutzt, nach Büro oder Praxis die Bilder noch einmal in Ruhe durchzugehen. Er kannte die Künstler, die mir bisher unbekannt waren.

Geometrische Muster, sagte er beim nächsten Bild, seien ihm ein Greuel. Das Banale – Einfältige... Er ließ die Worte im Raum stehen, ohne den Satz zu vollenden. Dann lächelte er spöttisch, schob mit dem Zeigefinger die Brille in die alte Stellung, auch wenn das Feingestreifte, er zog die Mundwinkel leicht nach unten, das Fischgrätartige gerade wieder schwer in Mode komme. Ich suchte die Muster, von denen er sprach, und war unsicher, ob mir eine blasse Schraffierung am rechten Rand des Bildes ohne seinen Hinweis aufgefallen wäre.

Vielleicht lag es auch an der schwachen Ausleuchtung dieser Ecke des Raumes, und während wir beide den Kopf hin- und herdrehten zwischen den Strahlern an der Decke und einem Bild, das über einer Plastik hing, bog er den Oberkörper zurück, legte ein leichtes Doppelkinn über den hellblauen Hemdkragen und sagte: „Die Form“, weitermurmelnd, „die Form, die Form, die Form.“ Dann neigte er den Kopf zur Seite, so als überlege er, wie das Bild wirken würde, um 90 Grad gedreht. „Unter uns gesagt, es gab eine Zeit“, dabei sah er mir direkt ins Gesicht, „da haben wir auf die Form geschissen. Tagsüber lange verbeulte Pullover, nachts Gespräche, die Köpfe heißgeredet, über Sartre, Camus und Hemingway. Da geben Sie mir doch recht. Was haben wir diskutiert! Und wochenlang dieselbe Hose getragen. Viele Jahre später erst“, dabei ging er an den Fenstern vorbei zur nächsten Zeichnung, „habe ich begriffen, was Form bedeutet.“

Es war still in der Galerie. Nur ab und zu das leise Geräusch eines Autos, das zu uns, den beiden Besuchern, in den 1. Stock heraufdrang. In diese Stille hinein mußte ich mir eingestehen, daß mir die Einheit von Qualität, Farbe und Form bisher verschlossen geblieben war. Ich mochte Bilder und Skulpturen, vor

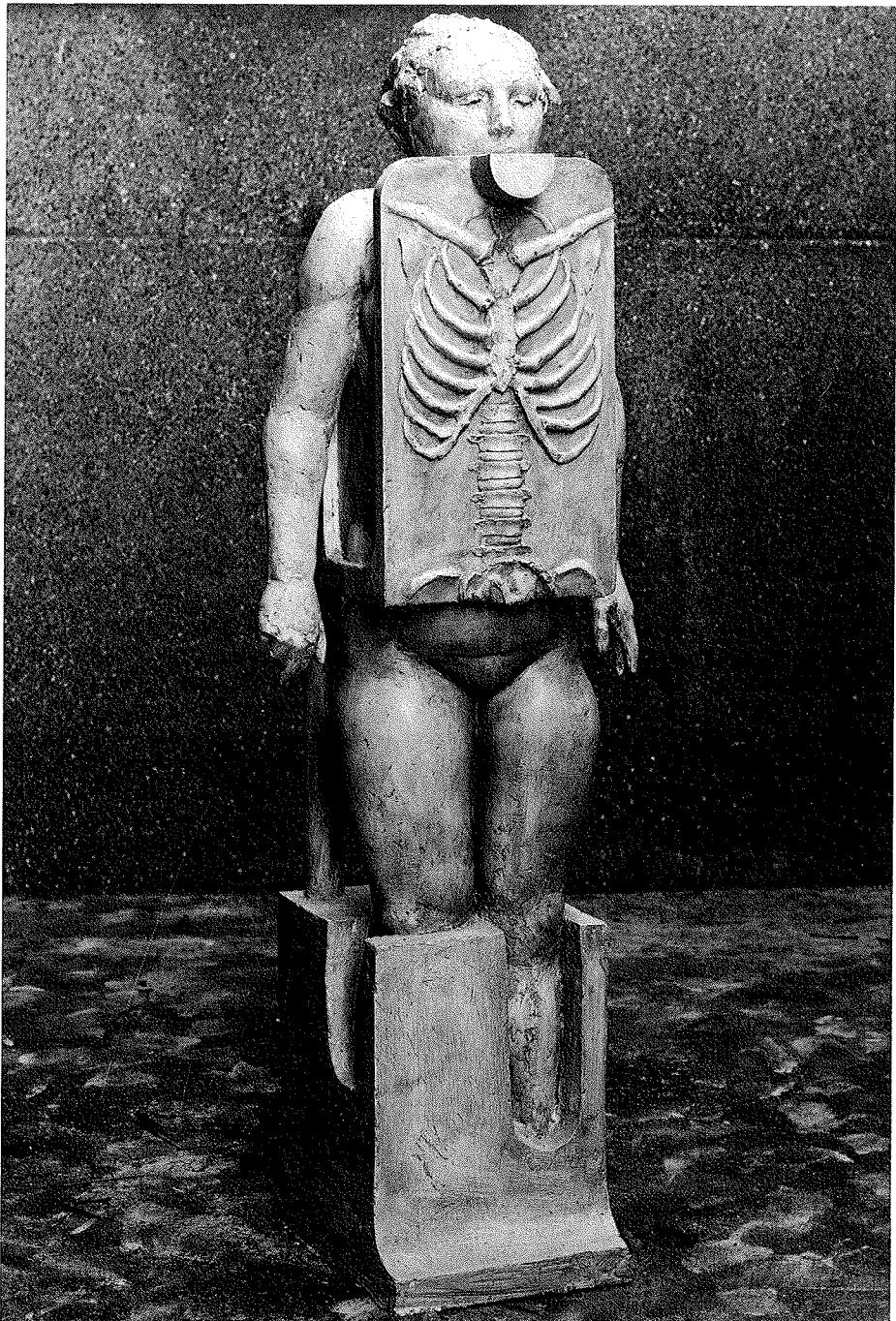
allem wenn ich Themen wiederfand, die mich selbst beschäftigten.

Aber auch Stoff und Verarbeitung, die er jetzt erwähnte, mit dem kleinen ausgestreckten Finger ein Bild abtastend, waren mir bisher nicht wichtig gewesen. Und nachdem er die Figur, die quer zu einem Bild am Boden lag, von allen Seiten geprüft hatte wie einen orientalischen Teppich, der für seine wundervollen Schattierungen berühmt war, ging er diagonal durch den Raum zurück zum ersten Bild und drehte sich mir zu.

„Qualität“, sagte er nun noch einmal, den Zeigefinger erhebend wie zu einer belehrenden Zusammenfassung, „das Gedeckte der Farbe, die ausgewogene Form, der Stoff, die solide Verarbeitung“ – er knöpfte dabei sein Jackett so auf, daß die Innenseite sichtbar wurde – „und – dies ist mein persönlicher Spleen – das Futter sind das Wichtigste an einem neuen Anzug.“

„Der Realist ist ein Voyeur“

Fragen an den engagierten Bildhauer Richard Heß von Helmut Goettl



1980 ist dem Bildhauer Richard Heß der Kunstpreis der Stadt Darmstadt verliehen worden. Vom 12. Dezember 1982 bis 13. Februar 1983 veranstaltet nun die Stadt in den großen Räumen auf der Mathildenhöhe eine Übersicht über das bisherige Lebenswerk des Künstlers. Die Nutzung der Räume erfolgt nicht nur unter optimaler Ausnutzung der Blickpunkte, sondern auch mit der Absicht, inhaltlich und thematisch Gliederung und Steigerung zu erreichen. So bietet es sich an, zum *tendenzen*-Thema „Engagement und Qualität“ ganz gezielte Fragen zu stellen, die sich gerade auf die Skulpturen beziehen, die in den Räumen von beherrschender Stellung sind. Ich kann dabei nicht wie ein routinierter Kritiker vorgehen, der nach seinen inneren formalen Wertmaßstäben Zensuren, die er auf Lager hat, verteilt, sondern ich gehe von meiner Überzeugung aus, daß ich im Engagement selbst bereits einen Wertmaßstab sehe. Für mich liegt also in der Sicht des Engagierten, im Erkennen einer spannungsvollen Situation in seiner engagierten Haltung dem Thema gegenüber, bereits eine Qualität, aus der die gestalterischen Möglichkeiten, die er hat, aber auch die Schwierigkeiten, mit denen er in der Verwirklichung seiner Vorstellung kämpfen muß, resultieren. Wie stellt sich dem Bildhauer Richard Heß selbst anläßlich seines Werkes „Röntgenapparat“ dieses Realisieren von Qualität aus dem Engagement dar?

Ich bin nicht der Ansicht, daß das Engagement an sich schon eine Qualität ist, ich finde, dazu gehört auch immer eine formale Qualität. Es gibt immer wieder Leute, die behaupten, daß allein schon dadurch, daß sie engagierte Plastik oder Malerei machen, große Kunst entsteht – ich finde aber, das ist nicht das Entscheidende. Entscheidend ist dann doch das Werk in seiner inhaltlichen und formalen Qualität. Ich behaupte, daß der Inhalt und die Form sich decken müssen – und ich glaube nicht, daß man große Inhalte mit schlecht gemachten Formen bewältigen kann. Zum großen Inhalt gehört die großartige Form – so war es schon immer. Wenn Sie mich nun fragen, wie sich das beim „Röntgengerät“ verhält, so ist das eigentlich ein Vani-tasmotiv. Nur bin ich als Realist einfach nicht in der Lage, die drei Zustände „Tod“, „Leben“ und „ungeborenes Leben“ in einer Figur darzustellen, ohne daß mir die Wirklichkeit die Möglichkeiten dazu liefert. Das Röntgengerät, welches die Frau, das Skelett der Frau und das



Ungeborene zeigt, ist für mich ein Mittel gewesen, dieses Thema, das für mich mehr ist als nur reales Abbild, darzustellen. Das Vanitasmotiv ist für mich auch nicht so aufzufassen, wie man das in der Vergangenheit dargestellt hat, wie es z.B. Cranach gemalt hat. Ich möchte da nicht an schon vorgefundene Dinge anknüpfen, denn dieses für mich interessante Thema, also das Thema „Tod“, „Leben“ und „ungeborenes Leben“, ist viel zu sehr eine Sache, die mich persönlich betrifft und beschäftigt, und so möchte ich das auch in einer Form lösen, die für meine Zeit gültig ist. Als realistischer Bildhauer ist man weitgehend an die Darstellung des heutigen Menschen gebunden. Und ich könnte mir im Augenblick nicht vorstellen, daß ich das in einer anderen, z. B. in einer symbolischen Form lösen könnte, wie das vielleicht andere Künstler tun. Für mich muß die Lösung immer real denkbar sein.

Wenn ich Sie jetzt recht verstehe, dann scheint mir das Engagement doch eine Qualität zu sein – zumindest in der Hinsicht, daß es den Künstler davor bewahren kann, z. B. einem Eklektizismus zu verfallen, also der Wiederaufbereitung symbolischer Formeln u. ä. Der Realist wird durch sein Engagement gezwungen, ganz das Vokabular seiner Zeit zu verarbeiten, so wie sich mir auch der engagierte Realist Richard Heß ganz in der unbekümmerten und selbstverständlichen Art zeigt, wie er z. B. mit dem Begriff Voyeurismus umgeht. An Ihren Werken kann man doch erahnen, wie Sie als auch genüßvoll Betrachtender sich nicht außerhalb Ihres Werkes stellen, sich nicht in abgehobener Weise über die voyeuristischen Neigungen anderer erheben, sondern Ihr eigenes Bildhauererleben unbemüht in seinem Voyeurismus in Ihre Arbeiten mit einbringen...

Reden wir doch einmal über den Saal, in dem die Figur „Berlin, Straße des 17. Juni“ von zentraler Bedeutung ist.

Natürlich bin ich der Ansicht, daß realistische Künstler Voyeure sind, mich eingeschlossen. Ich könnte mir nicht vorstellen, daß jemand, der sich mit den Dingen der realen Umwelt beschäftigt, nicht genüßvoll guckt. Ich streite auch nicht ab, daß das Beobachten Spaß macht und selbstverständlich auch das Machen. Das führt in manchen Fällen zu einer scheinbaren Diskrepanz, wenn man z. B. Geschundene darstellt, dann ist das, was da angestellt wird, kein Genuß – die Arbeit selbst aber ist für mich,



Oben: Richard Heß: Straße des 17. Juni, 1975, Bronze, 187 × 42 × 48 cm

Links: Richard Heß, David und Goliath III, 1981, Bronze, 48 × 35 × 45 cm

Seite 9: Richard Heß, Röntgengerät, 1980, Gips, 153 × 47 × 41 cm

den Autor, immer ein genußvolles Erleben. Ich meine z. B. das Einschnüren von Fesseln in Haut, das ja große plastische Reize ergibt, ist auch immer mit einem Vergnügen des Darstellens verbunden, auch wenn die Plastik als Anklage gemeint ist. Bei der „Straße des 17. Juni“ war das so ähnlich. Mich hat an dieser Frau gereizt, daß sie an der Straße stand, als ob sie selbst nicht dabei wäre. Sie hatte ihren Körper als Gegenstand ausgestellt, und man konnte es direkt sehen, daß dieser attraktive und aufreizend zurechtgemachte Körper eigentlich leer war. Es war so, als ob die Frau den Körper an der Straße abgestellt hätte und weggegangen wäre. Ich muß zugeben, daß es faszinierend für mich war, dieses zu beobachten, abgesehen davon, daß es auch faszinierend war, diese Frau zu beobachten. Man müßte

Heuchler sein, wenn man nicht zugibt, daß es Spaß macht, eine schöne Frau zu beobachten. Ich glaube, daß das Hochstilisieren des Künstlers zu einem Moralapostel am wahren Wesen des Künstlers vorbeigeht. Vielleicht trifft das Emporstilisieren auf Leute wie Mondrian zu, die nur noch in einer geistigen Welt leben. Aber für mich sind die körperlichen Dinge genauso wichtig wie die geistigen.

Diese Schilderung der Frau an der Straße des 17. Juni hat mich nun aber wirklich davon überzeugt, daß die Motivwahl des engagierten Realisten bereits ein Qualitätskriterium ist und weit in die Bereiche der Gestaltung hineinreicht. Die Frage des Gleichgewichts von Engagement und Qualität würde ich nun aber auch gerne einmal in anderer

Richtung weiterverfolgen – es gibt ja auch unter den Engagierten Moralapostel, die immer wieder den „positiven Ausblick“ in jedem Werk haben wollen. Diesen genügt ja in der Regel die Darstellung des Gegenwärtigen in seiner Kraft und Unversöhnlichkeit nicht, und sie wollen – ich möchte fast sagen zwanghaft – die positive Richtung und die Würde des Menschenbildes in jedem Werke angegeben haben.

Es gibt ein Gespräch zwischen Brecht und Kritikern, in dem ihm vorgeworfen wird, daß in dem Stück „Mutter Courage“ die Courage nichts aus ihren ganzen Mißerfolgen und Rückschlägen gelernt hätte, worauf Brecht sagte: „Sie sollen etwas lernen!“ Ich finde nicht, daß man immer wieder das positive Menschenbild und den Ausblick in eine glückliche Zu-

Helmut Goettl, *Vertreibung aus dem Paradies*, 1982, Bleistift, koloriert





Helmut Goettl, *Lebensalter*, 1982, Bleistift, koloriert

kunft zeigen sollte. Ich kann in diesem Fall natürlich nur für mich reden – für mich ist das Negative genauso wichtig wie das Positive. Wenn man diese Ausstellung sieht, wird man feststellen, daß ich sowohl das Positive (schöne Menschen, Liebespaare und dergleichen) dargestellt habe als auch das Negative (Geschundene, Geschlagene, Gequälte, Sieger, Opfer usw.). Es gab immer Künstler, die ein spezielles Thema hatten, das ihr Werk durchzieht, Maler, die sich nur mit der Landschaft oder nur mit Stilleben beschäftigten. Zum Beispiel in der Moderne der hervorragende Maler Morandi. Mich persönlich interessiert das Leben in seiner ganzen Breite, und da gibt es auch die negativen Dinge. Auch in einer vielleicht später einmal existierenden idealen Welt wird es noch Negatives geben, wenn dann vielleicht auch nur auf einzelne Menschen bezogen. Da zur Zeit aber die Verhältnisse alles andere als paradiesisch sind, möchte ich doch fordern können, daß der Realist

auch das Unangenehme gestalten kann, ohne daß er immer gefragt wird: „Wo ist nun die Lehre, die man daraus ziehen kann? Wo ist der Ausblick?“ Und wie dergleichen Fragen immer sind.

Aus dieser Haltung wird mir dann auch ein Werk wie „David und Goliath“ verständlich, das nicht nur von der Größe her in Ihrer Darmstädter Ausstellung von so zentraler Stellung ist. Welche Bedeutung hat dieses Werk, dessen Aufstellung zur Zeit in Frankfurt in Arbeit ist, für Sie selber?

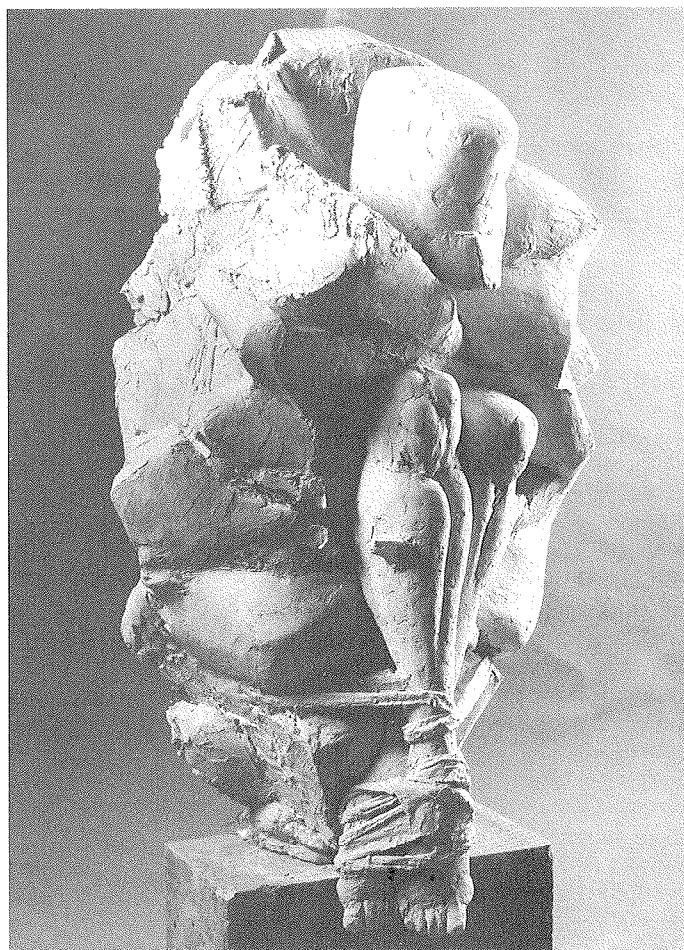
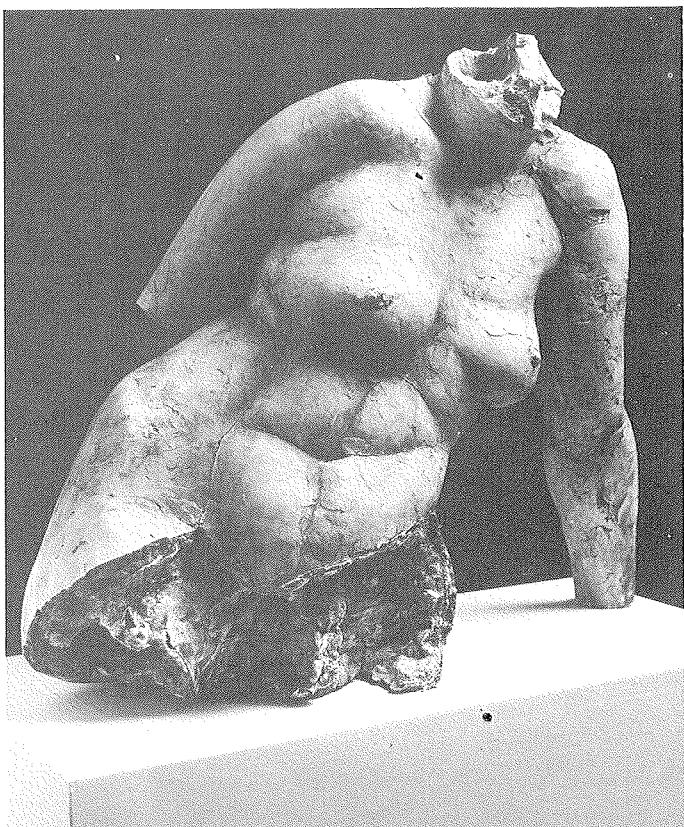
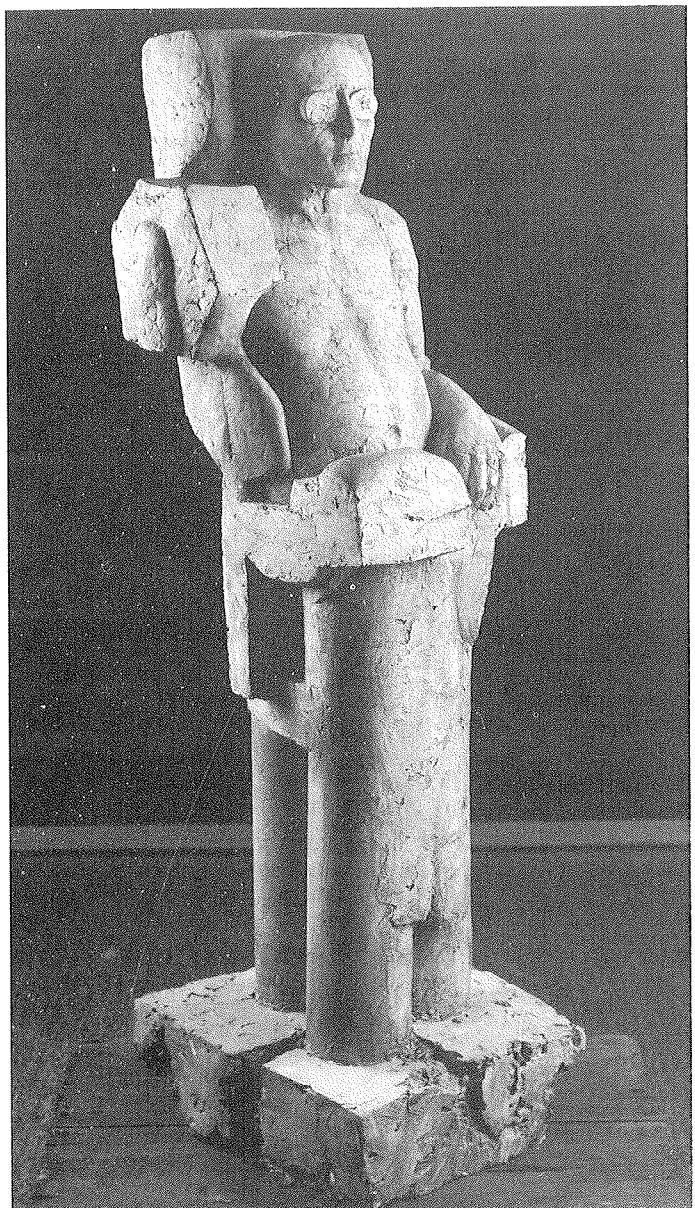
„David und Goliath“ ist die bei weitem größte Plastik, die ich gemacht habe, und ich glaube fast, das wird auch die größte Plastik bleiben. Das bezieht sich nicht nur auf die Maße, sondern auch auf den Inhalt. Ich habe vorher schon einmal gesagt, daß in jedem Menschen das Geistige, also David, und das urtümlich Brutale, also Goliath, vorhanden ist. Aber für eine Stadt wie Frankfurt sollte so eine

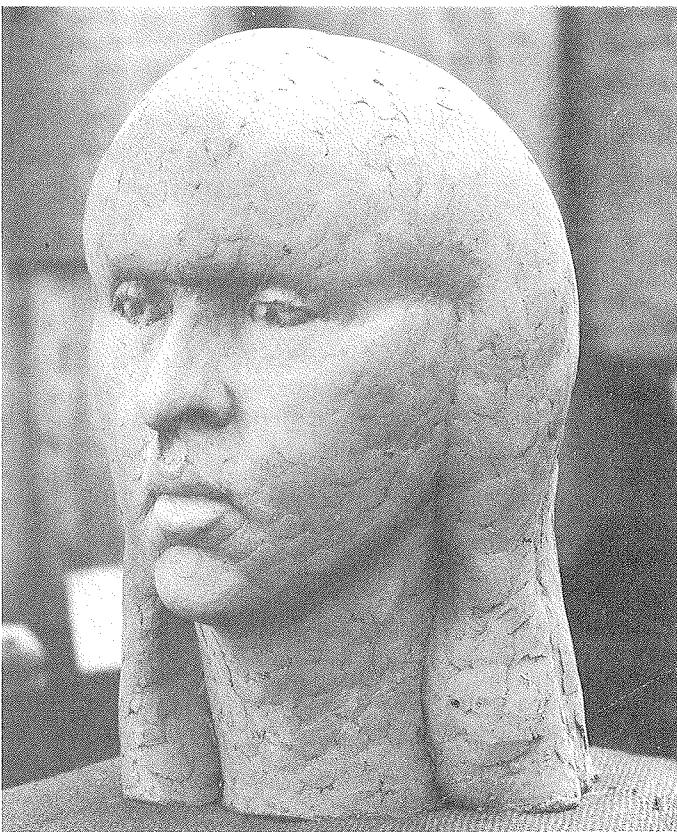
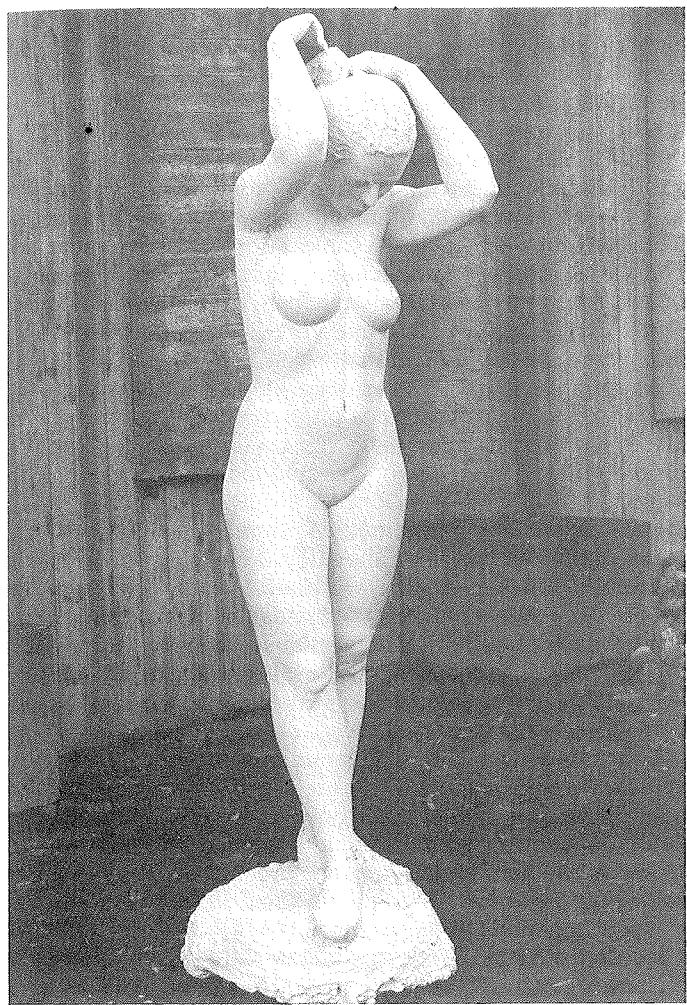
Plastik eigentlich ein Symbol sein. Frankfurt ist ja eine unerhört brutale Stadt, wenn man daran denkt, mit welcher Härte dort in Westend Hochhäuser zwischen die gewachsenen Architekturen gebaut worden sind. Oder wie der Verkehr die Atmosphäre der Stadt zerstört hat – wobei man allerdings zugeben muß, daß sich das in letzter Zeit gebessert hat. Man hat sich viel Mühe gegeben mit der Aufstellung von Plastiken, mit dem Schaffen von Fußgängerzonen. So soll meine Plastik den Sieg der Kultur über die Brutalität und Härte unserer Zeit ausdrücken. Wenn man so will, ist das ein Wunschtraum. Ich glaube, daß diese Plastik für Frankfurt zu einem Symbol werden kann für einen Weg, der in die Zukunft weist.

Studenten von Richard Heß an der FH Bielefeld

- 1 Thomas Becker (*1957), *Autofahrer*, 1980,
Terrakotta und Gips getönt, Höhe 130 cm
- 2 Sabine Hoppe (*1961), *Torso*, 1981,
Terrakotta, Höhe 55 cm
- 3 Sabine Hoppe, *Mumie*, 1982,
Gips, Höhe 115 cm
- 4 Ralf Meise (*1958), *Tänzerin*, 1982,
Gips, Höhe 166 cm
- 5 Bärbel Diekmann (*1961), *Kopf Betina*, 1982,
Terrakotta, Höhe 27 cm
- 6 Tina Tacke (*1951), *Kopf Silvia*, 1982,
Terrakotta, Höhe 30 cm
- 7 Wolfgang von Chamier (*1954), *Tödlein*, 1981,
Terrakotta, Höhe 125 cm

2	4	6
1	3	5 7





Grabrede für Jörg Scherkamp von Richard Hiepe

Vor zwei Jahren schrieb Jörg Scherkamp für unsere Zeitschrift „tendenzen“ ein Gedicht auf Max Beckmanns Gemälde „Die Abfahrt“. Darin heißt es:

„Wir sind noch einmal davongekommen / wohl wissend / daß die Bilder der Farbigkeit / uns begleiten werden / in diesem grauen Herbst.“

Wir, die wir noch einmal davongekommen sind, wissen, daß uns die Bilder, die Farben, die Verse, die Sprüche und Stories dieses Menschen Jörg Scherkamp begleiten werden durch diese grauer gewordene Welt. Wir haben einen stark-farbigen, einen Bilder-Buch-Menschen verloren, einen Lebendigen und Mutigen unter Resignierten, einen Deutlichen unter Undeutlichen, einen guten Künstler im tiefen Sinne des Begriffs.

Jörg stand auf der ersten Höhe seiner künstlerischen Möglichkeiten und Qualitäten – das macht diesen Tod so schneidend und empörend. Er hatte sich freigemalt und freigedichtet. Da wären noch Welten geboren worden. Aus den Planspielen seiner geometrischen Bildformen war heiliger künstlerischer Ernst geworden. Die Gestalten der Geschichte, von denen Jörg umgeben war wie von seinen Kollegen und Freunden, hatten Eigenleben gewonnen in seinen Bildern. Die zeichenhaften Landschaften spannten sich wie Fahnen im Wind. Und die Verse, die dichterischen Worte, flogen ihm zu in den letzten Jahren. Staunend verfolgten wir, die seine harte Arbeit an der Form kannten, diesen Aufbruch ins Selbstverständliche des sprachlichen Ausdrucks, diese Be-flügelung der Beschreibungen zur Vision wie diese Verse – wieder aus dem Beckmann-Gedicht:

„Die Erinnerung / an all unsere farbigen Ängste / reicht nicht aus / um die Fesseln der Geschundenen zu lösen / Holocaust in den Früchten der Fäulnis / im Rahmen der schwarzen Konturen / eingefäßt / das helle Blau der Wassertrommel / türkis der Zierrat / im Blut der abgehackten Hände / wissen wir wohl / wo die Sprecher sitzen / die Verteiler der Sprachlosigkeit / in den bequemen Sesseln / wissen wir wohl / wer den Raum betritt mit der Peitsche / auszupütschen die Hoffnung.“

Die künstlerische Form, die Qualität: dieses viel zu kurze Leben hinterläßt eine gründliche Lehre zu diesem Thema. Seine Form hatte der Maler Scherkamp schon vor mehr als 20 Jahren gefunden, als wir in München sein erstes Buch, die Illustrationen zu Paul Eluards „Der Sieg von Guernica“ verlegten – das erste von einer stattlichen Reihe illustrierter Bücher.

Seine Form, das war die höhere Geometrie, die kleinsten bildnerischen Nenner der ungeheuren Summe Wirklichkeit, das entschiedene Anknüpfen an die Tradition der sogenannten Grundlehre des Bauhauses, an die Raumkonstruktionen der Kubisten, an die Phantasie als die emanzipierte Vernunft im Sinne des klassischen Surrealismus – vermittelt durch Vorbilder wie den großen Augsburger Maler Karl Kunz und durch Carlo Schellemann, der hier die eigene Formfindung einem Kreis von Jungen weitergab und zugleich die wichtigste Lehre, daß dies alles nach Auschwitz längst nicht mehr genüge. Daß die Künste der menschenwürdigen Idee bedürfen wie der Mensch einer ideellen Richtschnur für sein Denken

und Handeln, daß dieser Inhalt der Form nicht beliebig und nicht privat sei, wie man es den armen Nachgeborenen in unserer Kulturszene als Freiheit einredet. Daß der Inhalt der Kunst aufgegeben ist wie uns die Geschichte die Bewältigung dieser finsternen Zeiten aufgegeben hat, der unerhörten Bedrohung des Menschengeschlechtes durch atomare Rüstung. Die Idee der Kunst unserer Tage kann keine andere sein als die innerste aller lebendigen Menschen; die Befreiung von Krieg und Folter, die immerwährende Bewohnbarkeit unserer Städte und Landschaften, das Recht auf besseres Leben. Sie kann das in Blumen sagen, in strahlenden Augen und in den Bildern von Haß und Verzweiflung, so wie es Jörg Scherkamp zeichnete und malte.

So fand der junge Buchdrucker Jörg zur revolutionären Weltanschauung als dem Innersten der bildnerischen Form, hier in der Stadt des armen bb, der einer der größten Zeugen für die Fruchtbarkeit dieser Kunstauffassung wurde, hier in Augsburg, wo Maler wie Günther Strupp ihre eigensinnigen Bilder gegen den herrschenden Stumpfsinn malten. Und diese Dimension seiner frühen Jahre hat Jörg fortwährend bereichert, ein lesender, ein wissender Maler, von überprüften Fakten, nicht vom Fernsehen ausgehend, von der großen Literatur und nicht vom Schwachsinn der öffentlichen Meinung dieses Landes, wenn er die Lehrstücke seiner Geschichtsbilder inszenierte oder ein solidarisches Blatt für die Verfolgten in diesem Staat.

Er bekannte sich zum Realismus und er ist das beste Beispiel, wie wenig beschränkt dieser Begriff zu nehmen ist. Miro oder Beckmann, Garcia Lorca oder Peter Weiß, Picasso oder Toulouse-Lautrec, so umfassend wie seine Vorbilder wählte er seine Themen, so konsequent brachte er diese Fülle in seine strenge Form – offen gegen alles, was den Flug seiner Kämpferischen Ideen motivierte.

Ich spreche hier am Grab eines der wichtigen Mitarbeiter unserer Zeitschrift *tendenzen*. Man hat unser Team einen Kopf kürzer gemacht, und wir wissen nicht, wie diesen Verlust ersetzen. So spontan, manchmal verblüffend undiszipliniert Jörg in ein Thema einstieg, so viel kam heraus aus seinen Improvisationen, die er gern unter das Motto „gespenstisch“ stellte, scheinbar seitab aufzurollen begann, bis plötzlich die pure Klugheit darin aufleuchtete, die Fähigkeit, schwierige Zusammenhänge völlig unkonventionell und in ihrem Sinn für den gesellschaftlichen Kampf zu sehen. Dies macht ihn unentbehrlich, und diese Fähigkeit war es auch, die ihn in den letzten Jahren zunehmend profilierte in der Öffentlichkeit. Sein Wort galt etwas, wie seine viele Aktivitäten und Initiativen zündeten und weiterhalfen. Die Augsburger, die schwäbischen Künstler haben einen großen Vorsitzenden verloren.

Der Dichter Jörg Scherkamp hat in der schönsten Stelle seines Beckmann-Gedichtes den Abschied, den Tod, so beschrieben:

„Gibt es einen hellen Morgen am Meer / wo wir sagen werden / wir nehmen alles mit / was uns wert war / mitzunehmen / unter vielen nützlichen Dingen des täglichen Gebrauchs / auch das / was wir nicht kaufen konnten in den Städten / sondern vor allem das / was wir selbst / als ruhelose Emigranten / verschenken wollten / an einem weiten blauen Morgen am Meer.“

Wir, die Beschenkten, gedenken seiner in seinem weiten blauen Morgen.

Jörg Scherkamp: Acht Tafeln zu Peter Weiss

Zum Gedenken an den Schriftsteller und Maler Peter Weiss und als Beitrag zur Diskussion über dessen „Ästhetik des Widerstands“ schuf der Augsburger Maler, Grafiker und Poet Jörg Scherkamp die folgenden acht Bildtafeln und die ihnen zugeordneten Texte. Ein Beitrag für die Münchner BBK-Ausstellung „Friedenszeichen – Kriegsmale“, in der drei der Tafeln zu sehen sein werden. Scherkamps Peter-Weiss-Zyklus, einer seiner vielen Bemühungen, Geschichte – Vergangenheit, Gegenwart und mögliche Zukunft – mit seinem künstlerischen Werk öffentlich zu machen, mußte sein letzter bleiben. Während der Drucklegung seiner Bilder und Texte wurden wir von seinem Tod überrascht. Als Anregung zum Gespräch über Peter Weiss’ „Ästhetik des Widerstands“ wollte er den Zyklus verstanden wissen, die Texte nicht als erklärendes Beiwerk zu den Bildern (Tempera auf Spanplatte, je 125×100 cm), sondern als eigenständige Variationen des Themas. Er dachte an eine Diskussionsrunde über die „Ästhetik des Widerstands“, in die sich mehr als bisher auch zeichnende, bildhauernde und malende Kollegen einbezogen fühlen sollten. Das Gespräch muß geführt werden – leider ist Jörg Scherkamp nur noch mit seinem Werk dabei.

Die Titel der acht Tafeln in der Reihenfolge: Bedrohung/Angst/Verzweiflung/Resignation/Vernunft/Hoffnung/Überlegtes Handeln/Widerstand.

Jörg Scherkamp starb am 27. Februar 1983 an Herzversagen. Die nebenstehende Grabrede hielt Richard Hiepe am 2. März 1983 in Augsburg.

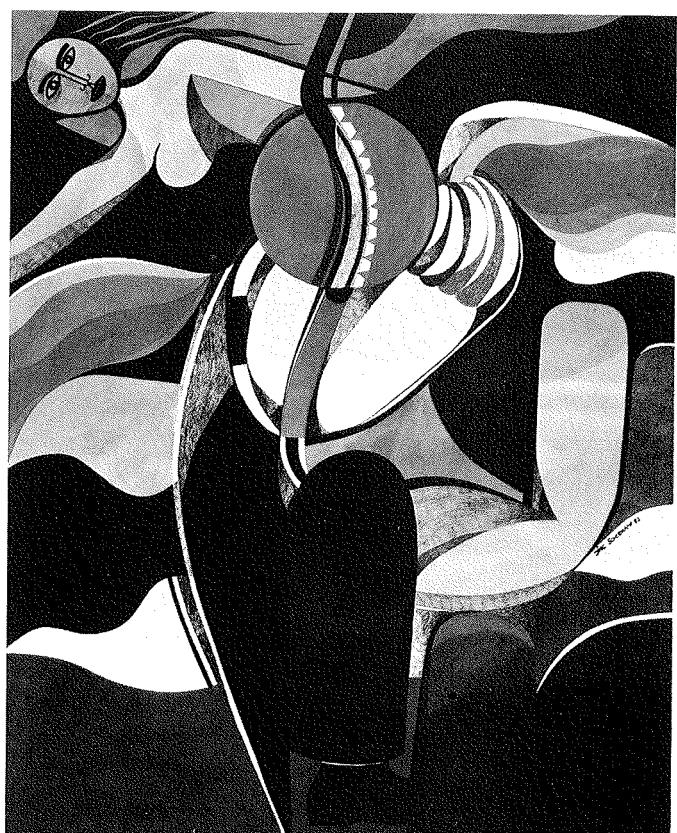


Da verfärbte sich der Himmel, Regen in den Häusern, es riecht nach Schwefel und Weihrauch, es wird kein Pulver mehr geben, wo liegt die Verantwortung? Die Vögel fliegen bedroht in alle Himmelsrichtungen, es beginnt die tägliche Vorsorge unentdeckt zu bleiben mit den verschiedensten Bildern im Gedächtnis, es finden Gespräche in den Kellern statt, die Türen werden schon am Morgen verriegelt, die Kinder laufen aus Schrecken davon, es werden aus Unsicherheit keine Fragen mehr gestellt, die Heizer kommen an die Macht und geben dann ihren Beruf auf, die große Leere, sie brennt die Gedanken aus den Köpfen, die Frauen wenden sich ab, sie hüten kein Feuer mehr, der Himmel über uns flog weg, es ist zu spät, wenn die schwarzen Vögel wieder fliegen, es ist zu spät, diesmal wird jeder beim Spüren des Schmerzes den Tod schon hinter sich haben.



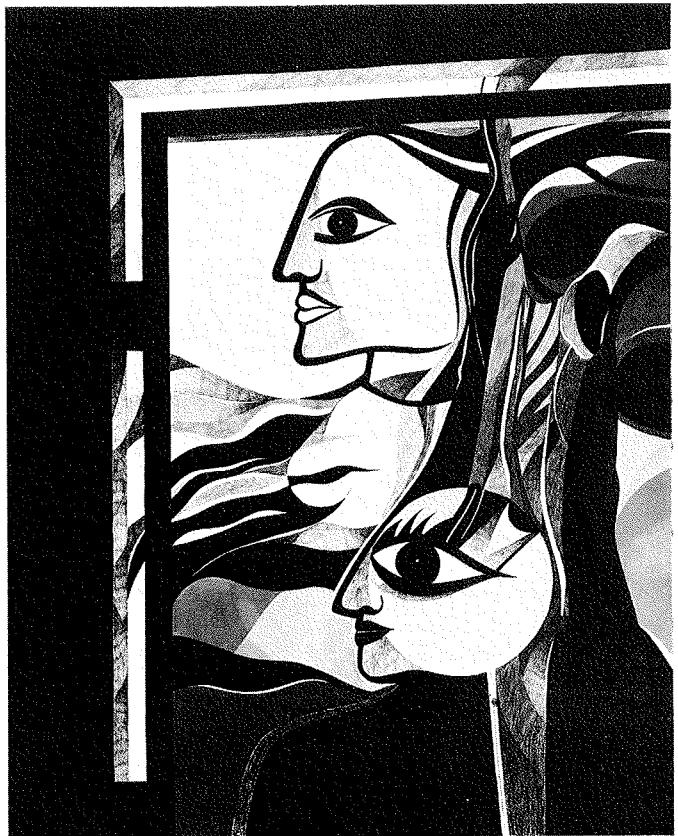
Die Angst ist der Feind der Gedanken und des Feuers. Die Angst ist grau und ohne Schatten. Der Tod kommt über Nacht und nimmt das Gedächtnis mit, um den Schlaf zu überraschen, in ruhigen Zeiten stehen die Signale und Zeichen still, die Bahnhöfe, die Brücken, die Häfen sind leer, keine Geräusche sind zu hören, die Angst kommt als Lüge verkleidet ohne Ankündigung und bleibt in unseren Haaren hängen wie Vögel, die sich in den Ästen der Bäume verfangen, die Angst stirbt ihren eigenen Tod, der Schrei ist der Bruder der Angst und der Traurigkeit, die Schreie die Schwestern des Aufruhrs und der Klage, das Frieren beginnt in den zugemauerten Häusern, die Angst kommt als Krankheit zu uns, sie ist der Feind der Poesie.

Die Verzweiflung tritt überall auf, sie wird stärker, sie lähmt die Entscheidungen und verkürzt die Tage, die Farben ziehen sich in ein anderes Land zurück, die Träume steigen ins Meer zu den Muscheln, die Blätter der Bäume beginnen zu welken, viele Fragen bleiben ohne Antwort, und die Lieder verstummen, aber plötzlich kam dafür der Mut zurück, die Türen gingen auf, der Wind feierte ein Fest mit den Fischen im Meer, auch kam die Wärme zurück, weil keiner mehr etwas zu verlieren hatte, das war wie ein Anfang, dieser Anfang war der Winter, und ein harter Wind fegte über die Alleen bis hin zu den Städten aus Beton. Viele stiegen auf Berge oder krochen in Höhlen und kamen nicht mehr zurück, weil sie der Schmerz getötet hatte und der kalte Regen die Flüsse zum Überlaufen brachte, mancher fand keinen Weg mehr, viele verirrten sich und gaben auf.



Es finden Streckenbeschreibungen statt, Streckenbeschreibungen der Verzweiflung und der Resignation, die Träume beginnen zu fliegen, in den Träumen findet die Flucht statt, die Tätigen werden von den Träumern überholt, sie sind wie gelähmt nach einer langen, schweren Krankheit, die Krankheit heißt Resignation und ist klein, viereckig und schwarz, sie ist ein Feind der Träume und gegen eine Streckenbeschreibung, sie bringt Gefahr und ist die Feindin der Zeit und der Tätigkeit, viele halten sich im kalten auf, in Gesprächen der Unruhe verweilend und verlieren den Mut, zu den Flüssen zu gehen, die Fabriken sind stillgelegt und der Hunger tanzt mit dem Staub, es ist die Zeit zwischen Wolf und Hund, Dämmerung auch am Tage.

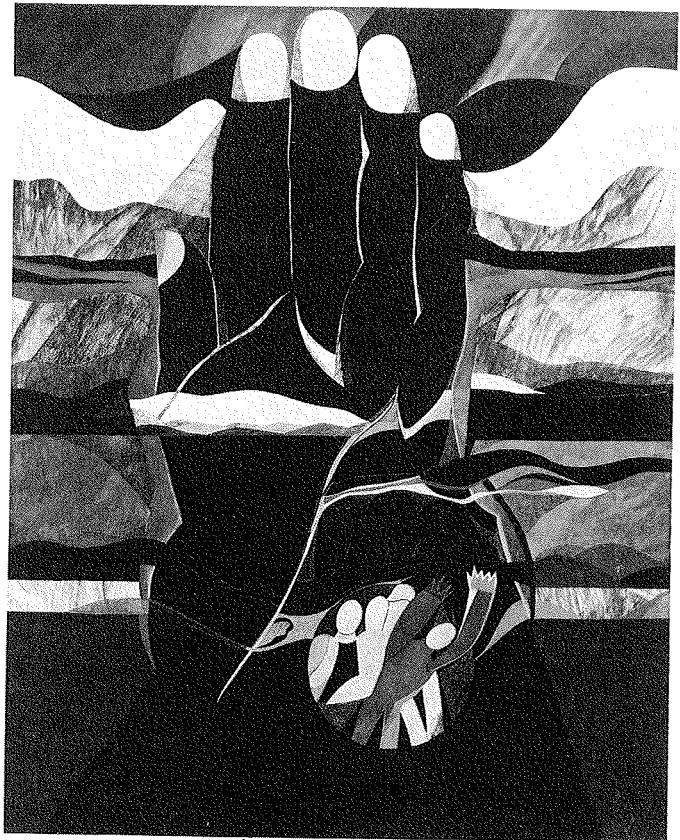
Die Befürworter des Chaos verkriechen sich in ihren Löchern, die Mächtigen zittern vor sich selbst und nehmen Lachgas und Masken mit, um zu überstehen, die Verletzten und Betroffenen versammeln sich und sagen, was wir brauchen ist Schutz und Liebe, aber auch Vorsorge vor erneuten Verletzungen, in Versammlungen streiten sie mit der Zeit, viele sagen, unser Schutz ist die Vernunft, sie ist die Wahrheit und brauchbar, die Frierenden vertrieben die Kälte, der Wind als Bruder des Sturmes, der Sturm ein Bruder der Vernunft, die Schiffe verließen die Häfen, umkreist und begleitet von den Vögeln auch in den langen Nächten, das Eis in den Gebirgen taute auf, die Frierenden fanden ihren Schutz in den blühenden Gärten, die Wärme war wie ein gelber Tag, und die neuen Sonnen wurden von allen gesehen und gefeiert.



Die Träume begannen über die Meere zu fliegen, die Bäume wuchsen in den Himmel, die Steine in den Flüssen wurden zu Orchestern, die Regenbogen vervielfachten sich, die Berge tanzten bis zum frühen Morgen mit den Wolken, die Vögel flogen mit den Fischen um die Wette, Grün ist eine Farbe, Gelb ist eine Farbe, Violett ist eine Farbe, die Gedanken überholten den Wind und den Treibsand, Blut und Wein feierten Hochzeit, die Liebenden schliefen ihren Schlaf auf anderen Planeten, es flogen Fetzen aus Granit um die Sonne, um die Venus und den Mars, das Geld explodierte in den Taschen der Besitzenden, der Regen wurde zur Milch, das Wasser zu Wein, Rot ist eine Farbe, Blau ist eine Farbe, Kristalle brechen das Licht, Licht als Welle und Teilchen, das alles erlebten die Hoffenden an einem Tag.

Sie machten die Nacht zum Tage, die Tage wurden neu eingeteilt und die Jahre verlängert, in den Sandwüsten und in den Steppen wurden Wiesen angelegt und neue Seen konnten mit Schiffen befahren werden, sie verbrannten den Hunger auf großen Feuern, die Kinder hatten keine Angst mehr vor den Wölfen, die Liebenden fürchteten den Tag nicht mehr, die Wölfe hatten keine Angst mehr vor den Vögeln, sie verteilten gerecht was zu verteilen war, und jeder hatte was er brauchte, beim Streit um den richtigen Weg wurde niemand beschimpft, jede Meinung wurde aufgeschrieben und überdacht, der Tee war kostenlos in den Städten und auf dem Lande konnte sich jeder ein Pferd holen und in die Wälder reiten, in den Fabriken wurde gelacht und auf Fragen, wem sie gehörten, wurde geantwortet, allen die darin zu tun haben, sie feierten Feste, wenn Zeit dazu war, und alle waren eingeladen, die etwas Wein mitbrachten. Die Raketen starben einen grausamen Tod, aus Vernunft die alten Zustände für immer in den Gräbern zu lassen, kamen die vielen 20

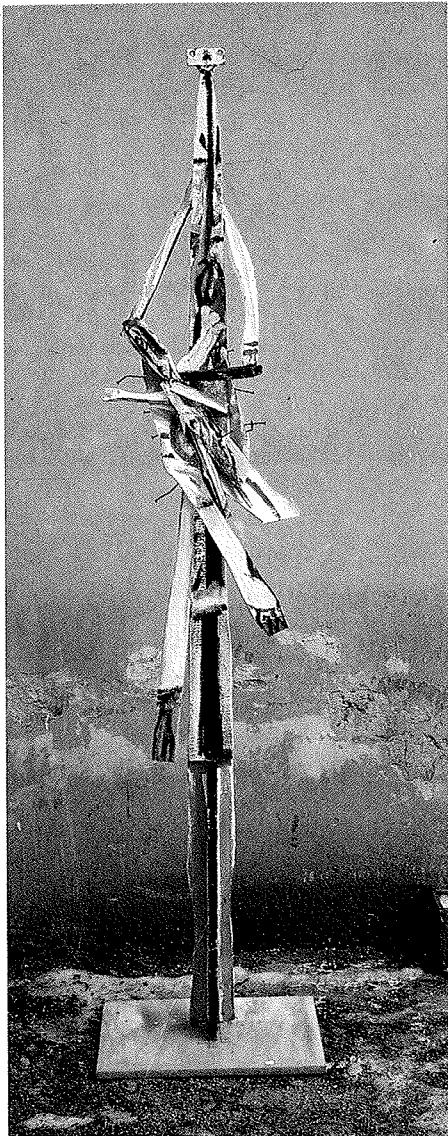
zusammen und sagten, Herz und Verstand, das brauchen wir, nehmen wir noch die Phantasie dazu und schreiben dann auf, Herz, Vernunft und Phantasie, jeder soll sich daran halten bis die nächsten kommen.



Der Widerstand und die Schönheit sind ein Paar der Liebe, der Widerstand regt sich dann, wenn die Widersprüche zu groß werden. Der Widerstand und der Widerspruch sind zwei verschiedene Brüder, die die Angst überwunden haben, der Widerstand ist ein Freund der Poesie, Gewehre und Gedichte sind Freunde des Widerstands, die gesprengten Brücken ordnen ihre Teile in der Luft zu großartigen Gebilden des Untergangs, Lieder, Bilder und Skulpturen entstehen auch weiterhin in den Kellern und Türmen des Widerstands, Träume werden wahr, die Museen sind geschlossen bis zu dem Tag, wo alle Schlüssel eingeschmolzen werden, bis zu dem Tag, wo keine Schranken mehr den Weg verstellen, bis zu dem Tag als sich der Himmel verfärbte und die Polizeiknüppel gespalten wurden, die Lilien der Solidarität wurden zum Blühen gebracht, in den Himmeln der zerschossenen Träume hört man die Gitarren singen, die Veränderungen nehmen den Tag ein, und die Nacht gehört den Liebenden.

„Der Frieden, das ist der höchste Schwierigkeitsgrad“

Ein Gespräch von Rolf Liese, Carl Nissen, Jost Maxim und Ernst Antoni



Hans M. Bachmayer, Mutter und Kind, Holz mit Farbe, Höhe 205 cm

„Friedenszeichen – Kriegsmale“: unter diesem Titel findet, veranstaltet vom BBK München und Oberbayern, in der „Galerie der Künstler“, Maximilianstr. 42 in München, eine Ausstellung von Bildern, Plastiken, Objekten und Environments statt, die vom 15. April bis zum 15. Mai (täglich von 10 bis 17 Uhr, Montags geschlossen) zu sehen ist. Auch der Schutzverband Bildender Künstler im DGB hatte sich des Themas angenommen und im März in seinem Ausstellungsraum im Münchener Pavillon 80 Werke unter dem Motto „Frieden“ gezeigt. Bei beiden Ausstellungen fiel auf, wie breit gefächert das künstlerische Angebot war, wie bildende Künstler mit den verschiedensten Stilmitteln versuchen, ihren Beitrag zur aktuellen Auseinandersetzung um Raketenstationierung und Hochrüstung zu leisten. Gernade bei dieser Thematik wird die Frage nach den Zusammenhängen von Qualität und Engagement besonders aktuell. Am Beispiel der BBK-Ausstellung unterhielten sich darüber Rolf Liese, Vorsitzender des BBK München und Oberbayern, Carl Nissen, Mitinitiator von „Friedenszeichen-Kriegsmale“ und Mitglied der Ausstellungskommission, Jost Maxim, Schriftführer des Verbandes und Ernst Antoni von der Redaktion tendenzen.

Liese: Im letzten Sommer machte Carl Nissen den Vorschlag, daß der BBK in München eine Friedensausstellung veranstalten sollte. Beim ersten Treff der Ausstellungskommission, zu dem weitere interessierte Kollegen eingeladen waren, kamen etwa 20 Leute. Einen Titel für die Ausstellung zu finden, war nicht leicht – schließlich wurde Carls Vorschlag „Friedenszeichen – Kriegsmale“ mit Mehrheit angenommen. Nicht ohne Kritik, manche fanden ihn zu akademisch, zu wenig provozierend.

Nissen: Die ursprüngliche Titelidee war „Kunst ist nur im Frieden möglich“ –

das war als Herausforderung gedacht. Aber es blieb doch irgendwie zu viel an Nachfragen übrig. So kamen wir zum jetzigen Titel; weil wir auch nicht einfach sagen wollten „Friedensausstellung“ oder „Krieg und Frieden“. „Friedenszeichen – Kriegsmale“: da sind zwei Gegensätze erwähnt mit Begriffen aus der künstlerischen Produktion. Mal im Sinne von Mahnmal, Denkmal, und Zeichen im Sinne der Kunsttheorie.

Maxim: Mein erster Vorschlag war: „Krieg ist keine Kunst, Frieden ist eine Kunst“, aber damit kam ich nicht durch, auch weil manchen der Begriff „Kriegskunst“ zu mißverständlich erschien.

Antoni: An welchen „Einzugsbereich“ habt ihr bei der Planung gedacht, welche Künstler wolltet ihr zur Teilnahme auffordern?

Liese: Wir haben hin- und herüberlegt zwischen dem kleinstmöglichen Bereich, einer Münchener BBK-Mitgliederausstellung, und der größtmöglichen Variante, daß wir uns auch Leute aus Düsseldorf oder Berlin holen, die in diesem Zusammenhang schon Rang und Namen haben. Wir sind aber sehr schnell wieder auf den Fußboden unserer finanziellen Tatsachen gekommen und haben uns beschränkt auf die Teilnahme bayrischer Künstler. Schon wegen der Transportfrage. Mit einer offenen Ausschreibung, also nicht nur für BBK-Mitglieder.

Nissen: Gefreut hat mich, daß bei der Vorstellung der Ausstellungsidee alle anwesenden Mitglieder dafür gestimmt haben. Ich war überrascht, weil so eine Ausstellung für einen konventionellen Künstlerverband doch ein besonderes Vorhaben ist. Ich glaube, daß man daran schon das Bedürfnis bildender Künstler sehen kann, ihr Teil beizutragen zur Diskussion über Friedenspolitik in der Öffentlichkeit.

Liese: Ich sehe das ein bißchen pragmatischer. Im Grunde genommen ist es unmöglich, wenn man nicht gerade ein Idiot ist oder ein Reaktionär, gegen einen Antrag auf eine Friedensausstellung

zu stimmen. Kein vernünftiger Mensch wird was gegen Frieden haben.

Antoni: Wie sah es mit der Finanzierung aus? Habt ihr öffentliche Unterstützung bekommen, wie – wenn ich mich recht erinnere – zum Beispiel der hessische BBK für seine Friedensausstellung in Kassel?

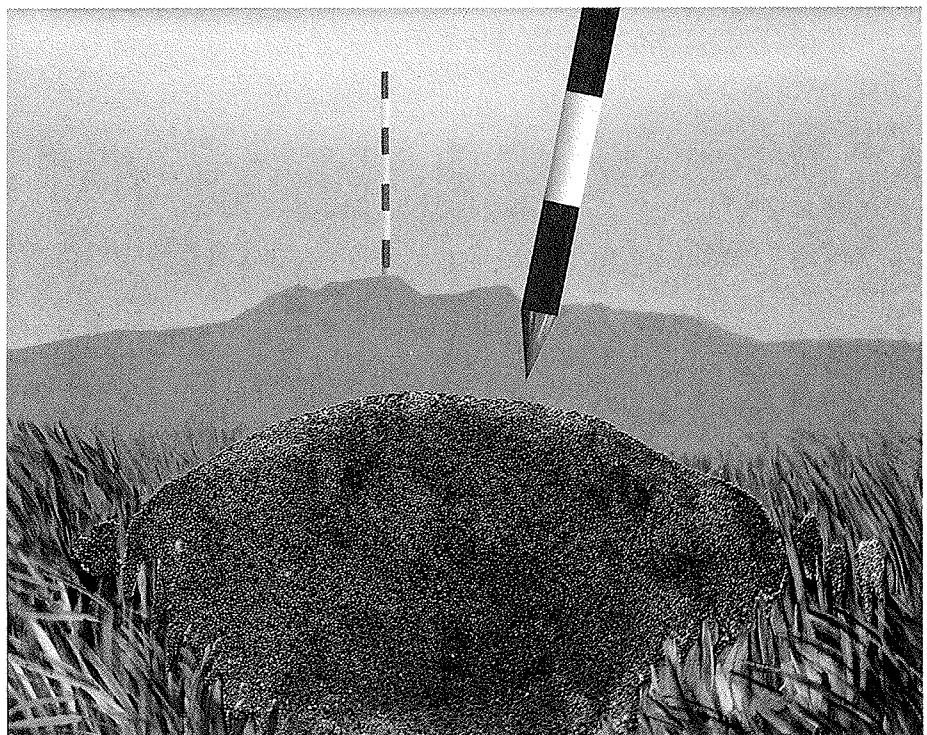
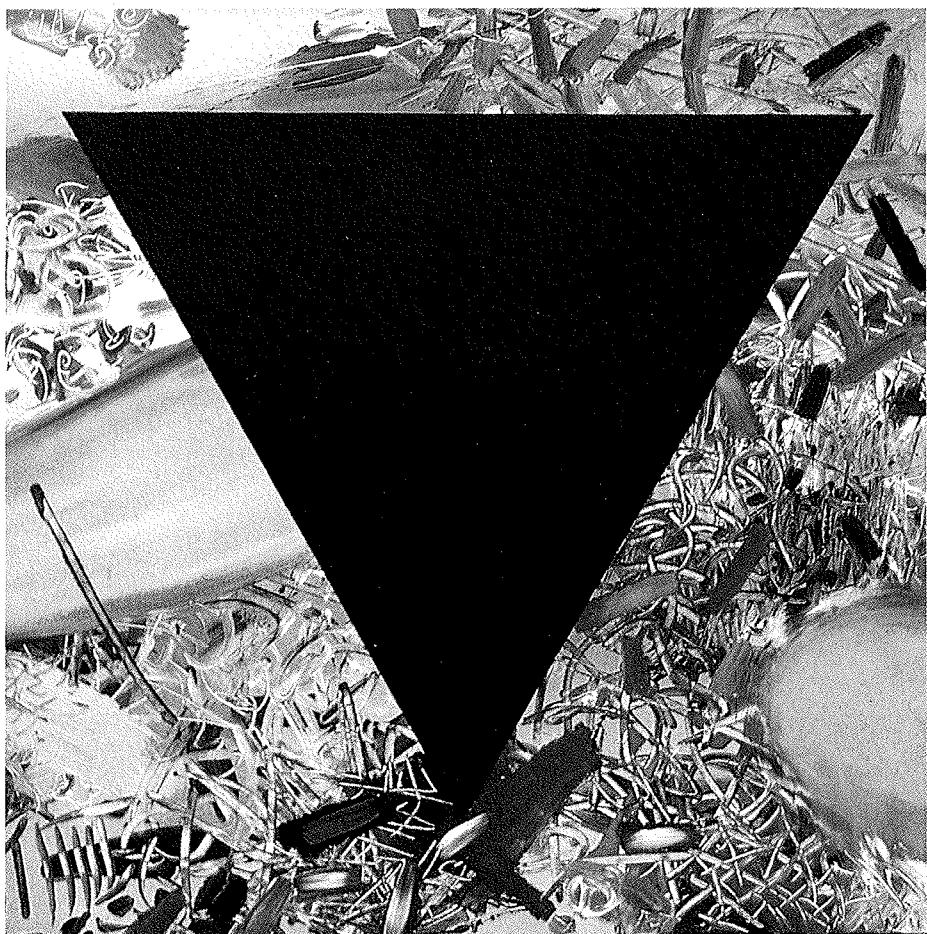
Liese: Nein – aber das hing nicht mit der Thematik zusammen. Wir bekommen sowohl vom bayerischen Staat wie von der Stadt einen Pauschalzuschuß für unsere Verbandsarbeit und unsere Ausstellungsräume. Darüber hinaus gibt es keine Möglichkeit, irgendeine Ausstellung, ob es nun ums Thema Frieden geht oder um ein anderes, bezuschussen zu lassen. Man muß das einfach wissen, damit kein falsches Bild entsteht in der Richtung: aha, eine Friedensausstellung wird natürlich nicht unterstützt.

Nissen: Wir haben deshalb einen Aufruf herausgegeben, um für die Ausstellung einen Fördererkreis zusammenzubringen. Wer sich mit mindestens 50 Mark dran beteiligte, erwarb sich damit ein Anteilsrecht für spätere Kunstkaufe bei der Ausstellung. Dadurch ist einiges zusammengekommen, allerdings keine gigantischen Summen.

Liese: Allgemein muß dazu noch gesagt werden, daß wir bis jetzt mit den Unterstützungen aus der öffentlichen Hand recht zufrieden sein können. Vor allem von Seiten der Stadt. Wobei mein Optimismus, die Zukunft betreffend, schon etwas geringer geworden ist. Weil alle Mittel inzwischen um zehn Prozent gekürzt worden sind. In den letzten Jahren ging es uns relativ gut, wir haben in unserer Ausstellungstätigkeit doch sehr bemerkenswerte Sachen gemacht und dadurch als einzige Institution im Bereich der bildenden Kunst – vielleicht sogar überhaupt im künstlerischen Bereich – keine Kürzungen hinnehmen müssen, sondern sogar eine Erhöhung von 40000 auf 67000 Mark bekommen. Jetzt allerdings sind Kürzungen zu befürchten, aber davon sind nicht nur wir, davon sind alle betroffen.

Nissen: In diesem Zusammenhang möchte ich Rolf Liese mal ganz öffentlich Dank sagen. Er hat es durch seine kontinuierliche, sehr intensive Tätigkeit im Ausstellungswesen geschafft, zu Zeiten des allgemeinen Kulturabbaus eine Erhöhung der öffentlichen Subventionen zustande zu bringen.

Antoni: Die finanzielle Frage ist die eine, die andere, wie bei jeder Ausstellung, ist die der Auswahl, der Kriterien, mit denen eine Jury an die eingereichten Werke herangehen muß.

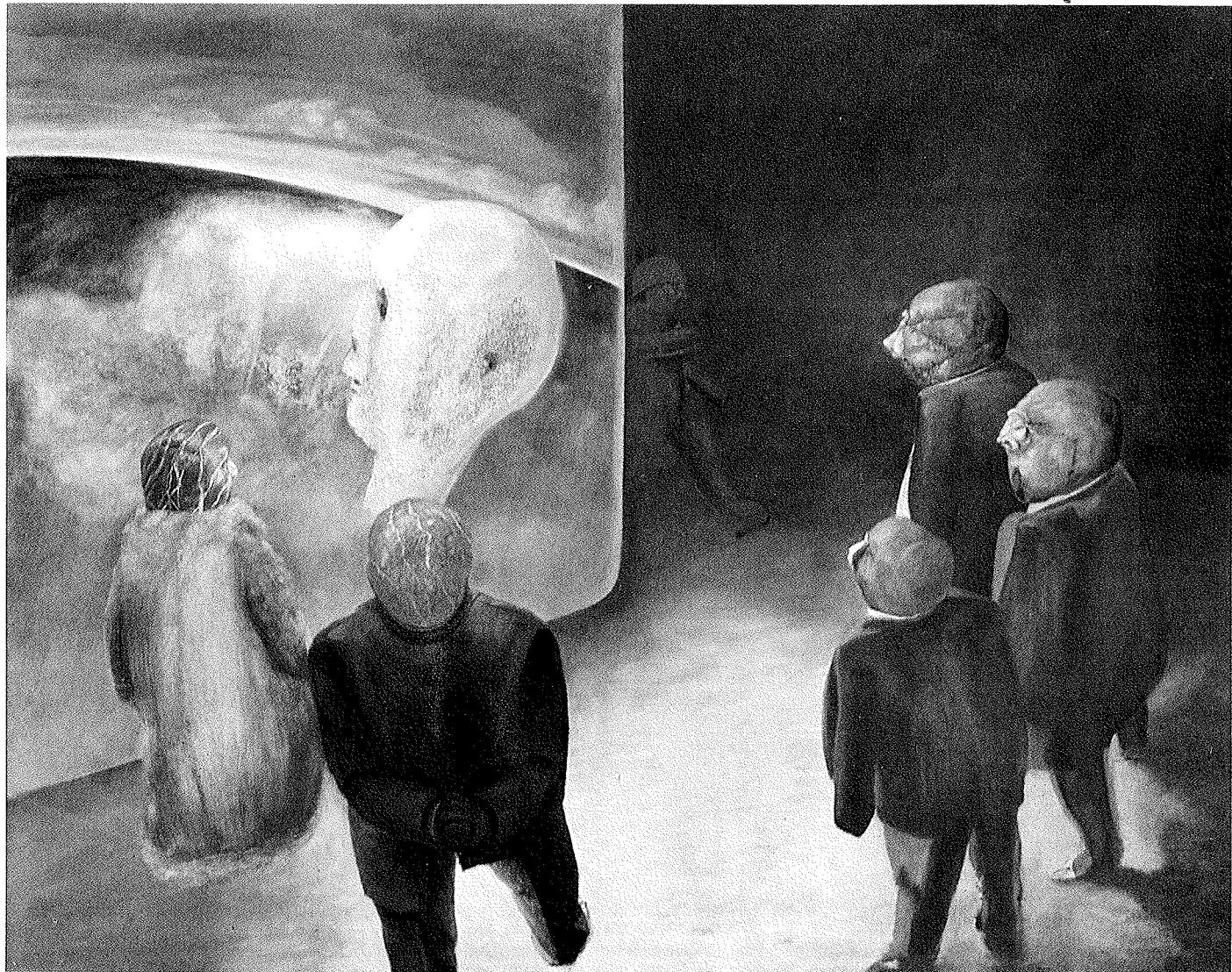


Rolf Liese, *Lebenszeichen – Todeszone*, 1983, Acryl/Nessel, 120 × 120 cm (oben); *Der große Maulwurfhügel*, 1982, 80 × 100 cm (unten)



Rechts: Klaus Schröter, *Nur die Mütter weinten*. Zu B. Brecht: *Moderne Legende*, 1976, Mischtechnik, 99 × 153 cm

Jost Maxim, *Die Konkurrenz*, 1982, Aquarell (links); *Wahnsinn*, 1982/83, Öl und Tempera/Hartfaserplatte, 118 × 144 cm (unten)





Liese: Darin liegt das Grunddilemma der Ausstellung. Da hatte ich von vornherein meine Befürchtungen. Eine künstlerisch gesehen gute Ausstellung kann man eigentlich nur mit „Eingeladenen“ machen, das heißt mit Leuten, die man anspricht und sagt: Macht ihr was zu diesem Thema? Und die man natürlich nur deswegen anspricht, weil sie auf einem künstlerischen Niveau arbeiten, wo man weiß, daß keine Jurydiskussionen nötig sind. Andererseits war ja ein Gedanke bei der Friedensausstellung, daß gerade auch Leute angesprochen werden sollten, die nicht in diesen Rahmen passen. Auf diese Weise kommt ein kunterbuntes Angebot zusammen, wie bei den großen Sommerausstellungen im Haus der Kunst oder auch bei der Friedensausstellung in Kassel oder bei unseren Mitgliederausstellungen. Relativ bekannte Leute halten sich da gern zurück, weil es ihnen nicht sympathisch ist, bei so einem Eintopf dabei zu sein. Sonst drängt natürlich viel rein, bis zur malenden Oma, die dann die Ausführung durch das Thema ersetzt. Das erleben wir immer wieder, nicht nur beim Thema Frieden. Das fängt beim Blumenstrauß an...

Antoni: Genau da geht's los mit der

Qualitätsfrage, noch dazu bei einem so gewichtigen Thema im Jahr der geplanten Raketenstationierung. Wie lassen sich die Angebote, von den Werken der Oma bis hin zu Bildern und Installationen von Künstlern, die hier in der Öffentlichkeit Rang und Namen haben, unter einen Hut bringen, welche Maßstäbe waren wichtig?

Nissen: Wir haben den Künstlern mitgeteilt, daß wir gerne große, wandfüllende Objekte haben möchten, um dieser Ausstellung in unseren großen Räumen auch einen besonderen Charakter zu geben. Sonst gab es eigentlich keine besonderen Einschränkungen.

Liese: Es konnten alle bildnerischen Möglichkeiten eingesetzt werden. Ich sehe diese Friedensausstellung so wie jede andere Ausstellung auch. Um es etwas platt zu sagen: das Engagement ersetzt nicht die formale Lösung. Es handelt sich um eine Kunstausstellung in einer Kunsthalle, und dem muß Rechnung getragen werden. Meiner Meinung nach ist das auch das einzige Sinnvolle, alles andere würde die Wirkung beeinträchtigen. Ich halte es immer noch mit dem Spruch von Gottfried Benn: Das Gegenteil von Kunst ist nicht Kitsch, sondern gut gemeint. In dem

Moment, wo man sich mit gut gemeinten, aber schlecht gemachten Arbeiten in einer Ausstellung präsentiert, vergibt man sich die Chance, von den Leuten, die dann darüber publizieren sollen, ernstgenommen zu werden.

Maxim: Da gibt's auch noch einen anderen Spruch: Wenn die Form schlecht ist, nimmt der Inhalt Schaden ...

Nissen: Ich finde es wichtig, daß Künstler, die sich mit ihrem Werk einen Namen gemacht haben, an dieser Ausstellung teilnehmen – auch wenn das bei manchen Bildinhalten gar nicht so deutlich wird. Wenn von denen jemand aus seiner laufenden Produktion ein Bild für diese Friedensausstellung zur Verfügung gestellt hat, dann finde ich das genauso wichtig, wie jene Beiträge, die speziell zum Ausstellungsthema gemacht wurden. Ich glaube, daß allein durch die Beteiligung an der Ausstellung manche Künstler ein bißchen aus ihrem Glaskasten herausgekommen sind, dem ästhetischen Glaskasten. Wir erwarten in dieser Ausstellung ja auch Besucher, die nicht das typische Publikum sind: Mitglieder von Friedensinitiativen, Kollegen aus der Gewerkschaft. Das ist doch schon ein wichtiger neuer Ansatz, daß sich Künstler zum Thema Frieden die-

sem Publikum stellen.

Antoni: Das bedeutet also, daß der Künstler durch seine Teilnahme an der Ausstellung seine Solidarität mit der Bewegung für den Frieden dokumentiert, ohne unbedingt mit seinem ausgestellten Werk auch inhaltlich dazu Stellung zu nehmen.

Liese: ... inhaltlich erkennbar. Nehmen wir einen ganz einfachen Fall. Da macht einer Stahlplastiken, gegenstandslose gefaltete Objekte. Vor denen kann man alle möglichen Assoziationen haben, aber das ist eigentlich gar nicht im Sinne dieses konstruktivistischen Künstlers. Er beteiligt sich an der Ausstellung, weil er diese Aktion, diese Aktivität in Richtung Frieden unterstützt.

Antoni: Wird es da keine Probleme mit jenem Publikum geben, das Carl Nissen erwähnt hat? Es kommen Leute aus der Friedens- und Gewerkschaftsbewegung in die Ausstellung und erwarten, dort Werke zu sehen, durch die sie sich in ihrem Engagement unterstützt fühlen. Ich kann mir vorstellen, daß sie vor manchen Kunstwerken ziemlich ratlos dastehen werden.

Maxim: Gerade deswegen haben wir Führungen vorgesehen – und ich glaube, daß für solche Besucher vieles herauskommen kann. Ganz provokativ gesagt: Es werden wohl einige dabei sein, die auf diese Weise, über ihr politisches Engagement, wenigstens einmal in ihrem Leben in eine Kunstausstellung geraten. Was können wir uns da besseres wünschen, als endlich auch einmal Leute ansprechen zu können, die sich sonst mit Kunst nicht beschäftigen

Nissen: Noch ein anderer Aspekt. Neulich habe ich in „Zivilcourage“, dem Organ der DFG-VK, einen interessanten Aufsatz gelesen. „Kultur: Krieg oder Frieden“ hieß er, und es wurde darin darauf hingewiesen, daß bis zum Zweiten Weltkrieg vieles in der offiziellen Ästhetik darauf hinzielte, Krieg als eine positive Angelegenheit zu behandeln. Erst mit dem Ende des Zweiten Weltkriegs konnte diese Ästhetik, diese Romantisierung des Krieges in der Kunst, nicht mehr hochkommen. Nehmen wir als Beispiel das Denkmal von Ossip Zadkine für die Bombenopfer in Rotterdam: das hat den Charakter von Offenbarung, Zerstörung, Wut, Trauer, aber kein falsches Pathos. Als zweite ästhetische Linie nach dem Zweiten Weltkrieg müßte man die Abstraktion sehen, die Entfernung des Gegenständlichen und des Menschlichen aus der Kunst. Wenn man Dekorationen von großen Konzernen sieht, Siemens zum Beispiel, die solche



Ossip Zadkine, Die zerstörte Stadt, 1953, Bronzedenkmal am Hafen von Rotterdam

Sachen für „Kunst am Bau“ einsetzen und gleichzeitig wieder Waffen produzieren – da würde ich doch eine Verdeckung dieses ehemaligen Pathos sehen, eine Verschleierung der öffentlichen Ästhetik in den Fragen Krieg und Frieden. Gerade darum finde ich es wichtig, wenn sich Kollegen, die in den fünfziger und sechziger Jahren auf die abstrakte Kunst gekommen sind, wo das ja auch an den Akademien so gelehrt wurde, heute bereitfinden, sich aufgrund der neuen gesellschaftlichen Situation mit der Friedenthematik zu befassen. Ihre Arbeiten zur Verfügung stellen für eine Ästhetik des Friedens, eine Ästhetik des Widerstandes. Gerade darum freue ich mich auch auf die Resonanz von abstrakten Kollegen.

Liese: Gegen diesen Begriff der Verschleierung möchte ich ganz erheblichen Einspruch einlegen. Mir gefällt diese kurzgeschlossene Linie nicht: abstrakte Kunst, Baudekoration, Siemens, Waffenherstellung ... Ich halte sie für vollkommen willkürlich, denn die abstrakte Kunst hat andere, sehr begründete Wurzeln. Unter anderem die Erkenntnis der bildenden Künstler im zwanzigsten Jahrhundert, daß ein anderes Medium, die Fotografie, ihnen die eigentlichen Aufgaben, die vorher die Kunst hatte, zu einem Großteil abgenommen hat. Ich bin der Meinung – das gilt für die Friedensausstellung wie für alle Arten politischer Agitation – daß man mit Fotos viel adäquater politisch

arbeiten kann als mit bildender Kunst. Wenn ich politische Arbeit mache, will ich Wirkung haben. Wenn ich als Künstler arbeite, will ich zwar auch eine gewisse Wirkung haben, aber es besteht nicht die Notwendigkeit einer Breitenwirkung. In der Politik ist es anders, da ist die Masse die wichtige Größe. Da entscheiden zum Beispiel Stimmzettel – aber man kann mit Stimmzetteln nicht über Kunst entscheiden. Die Abstrakten hatten ja durchaus einen revolutionären Hintergrund. Der konsequenteste damals war Malewitsch mit seinem schwarzen Quadrat auf dem weißen Quadrat. Das war eine Bildkonsequenz aus der Erfahrung heraus, daß das, was bis dahin die Aufgabe des bildenden Künstlers war, nämlich darzustellen, abzubilden, illustrieren, ihm vom Fotografen abgenommen wurde.

Maxim: Mir scheint das, was Carl Nissen eben gesagt hat, auch zu verkürzt. Das klang ein bißchen so, wie: Wir sind froh, daß die Abstrakten bei unserer Ausstellung mitmachen, aber eigentlich sind sie halt doch Verschleierer. Widersprechen möchte ich aber auch Rolf Liese, wenn er sagt, die Fotografie könne viel besser politisches Engagement zum Ausdruck bringen, weil sie eine größere Breitenwirkung hat. Die Breitenwirkung einer Kunstgattung hängt ja auch zusammen mit den gesellschaftlichen Verhältnissen. Es gibt viele Möglichkeiten, wie bildende Kunst wirken kann. Denken wir zum Beispiel an Wandbilder, die täglich von Zehntausenden gesehen werden können. Und es gibt auch Ausstellungen, in die Millionen reingehen – bei uns war's etwa der Tutanchamun, weil von den Massenmedien eine Riesenpropaganda gemacht worden ist.

Deshalb kann man, glaube ich, nicht sagen, man solle von bestimmten Themen die Finger und den Pinsel weglassen und, wenn man politisch etwas erreichen will, bloß noch mit dem Medium Fotografie arbeiten.

Liese: Vielleicht habe ich mich ein bißchen falsch ausgedrückt. Ich meine grundsätzlich, daß, wer politisch wirken will, auf unmittelbare Wirksamkeit bedacht sein muß. Wir sind uns wohl alle darüber einig, daß van Gogh ein großer Künstler ist. Dieser Mann hat eben ungefähr 50 Jahre gebraucht bzw. die Vermittler seines Werkes nach seinem Tod, bis er eine Wirkung hatte, die heute so weit geht, daß seine Bilder als Posters in einem Schülerzimmer an der Wand hängen. Das ist, will man politisch wirken, ein zu langer Zeitraum. Jeden-

falls, wenn es um so aktuelle und brennende Themen geht wie die Raketenrüstung. Wenn gefordert wird: wir wollen uns nicht länger alles ins Haus stecken lassen, wir wollen unsere Sorgen und unsere Angst ausdrücken können und wollen über unsere Zukunft mitbestimmen. Das ist mein Grundproblem, das ich auch mit dieser Friedensausstellung habe. Sagen wir mal so: Wenn ich jetzt eine ganz großartige künstlerische Leistung bringe, dann würde die wohl zuerst einmal auf viele Mißverständnisse stoßen. Wenn ich mich aber für den Frieden – oder allgemeiner: politisch – engagieren will, dann geht es mir um schnellere Wirkungen, und da scheint mir, wenn Bilder benutzt werden sollen, die Fotografie geeigneter. Erstens ist sie wesentlich leichter verständlich zu machen, sie hat Möglichkeiten, die zum Beispiel die abstrakte Kunst grundsätzlich nicht hat. Und sie erreicht, weil sie vordergründung gegenständlich ist, die Massen. Wenn ich mich also entscheiden müßte zu sagen: ich bringe mein ganzes künstlerisches Engagement ein zur Durchsetzung politischer Ambitionen, dann müßte ich aufhören zu malen. Da müßte ich Reporter werden oder Filmemacher. So schnell, wie es hier nötig wäre, kann ich nämlich gar nicht malen. Und da, wo ich meine Bilder hinkriege, kriege ich dann nicht die Leute hin, die's nicht sowieso schon wissen.

Antoni: Das mit der Wirkung scheint mir ein bißchen zu sehr aufs Unmittelbare

gerichtet. Wenn man es so sieht, ist ja nicht nur die bildende Kunst davon betroffen, sondern auch alle anderen Kunsgattungen. Ein Schriftsteller müßte sich doch da sagen: Was soll ich ein Gedicht oder einen Roman zu einem Thema schreiben, besser formuliere ich ganz schnell ein Flugblatt. Ich glaube, daß man das nicht so trennen kann. Beispiel: eure Ausstellung. Da sollen die einzelnen Kunstwerke wirken als engagierte Beiträge für den Frieden, gleichzeitig aber auch das ganze als Ensemble, als gemeinsame Aktion bildender Künstler, die, bei aller Unterschiedlichkeit der einzelnen Beiträge, dem Thema öffentliche Wirksamkeit gibt. Aber auch einzelne Kunstwerke können doch etwas bewirken – Picassos Guernica griff unmittelbar ein in die Kämpfe dieser Zeit, es wurde vervielfältigt, sogar auf Flugblättern gebracht. Dabei war es doch wirklich kein leichtverständliches Kunstwerk.

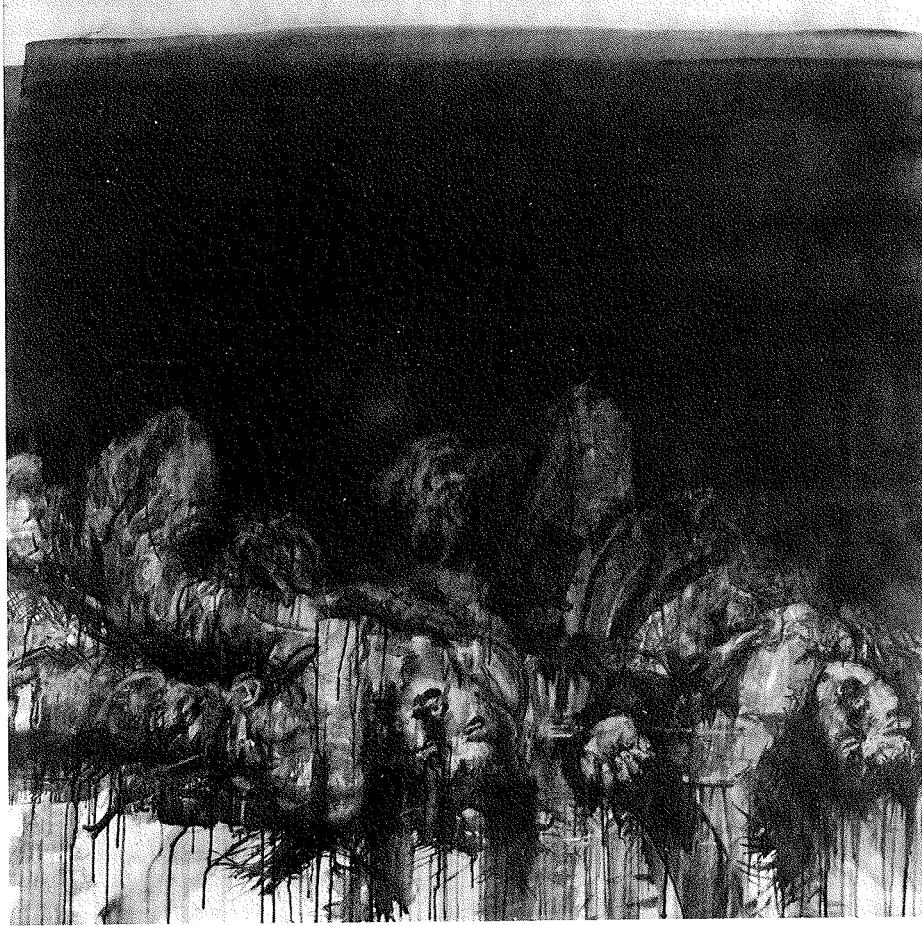
Liese: Ja und nein. Von Sartre, der gewiß kein dummer Mensch und der damals, glaube ich jedenfalls, auch in der selben politischen Partei wie Picasso war, gibt es einen Satz, der etwa so lautet: Picassos Guernica hat der spanischen Sache nicht einen Sympathisanten zusätzlich gebracht. Der Sartre hatte da wahrscheinlich recht. Guernica ist ein großartiges Kunstwerk. Aber gerade da ist doch das drin, was vorher „abstrakte Verschleierung“ genannt wurde. Das kann genausogut ein Erdbeben darstellen,

len, es sagt nichts aus über Bomben, weil keine drauf vorhanden ist, es spricht nur von Angst und Zerstörung. Und auch die kann man noch nicht mal unmittelbar erkennen, weil Picassos Malerei damals immer kubistische Trümmer enthielt – daß man nie genau weiß, ob er jetzt ein Haus aus kubistischer Sicht malt oder ein zertrümmertes Haus. In dem Bild ist gar nichts eindeutig, es ist deshalb ein großes Kunstwerk, weil es in sich stimmt. Dadurch hat es seine Wirkung bekommen. Wegen des Bildes, und weil Picasso ein ganz toller Mann und ganz großer Künstler war, weiß ich zum Beispiel heute, daß Guernica im Baskenland liegt und von den Deutschen bombardiert wurde. Damals allerdings, in der Bürgerkriegsauseinandersetzung, haben alle, die das Bild gesehen und akzeptiert haben, sowieso auf dieser Seite gestanden und nicht auf der anderen. Die mit der Pro-Franco-Einstellung haben diese nach Betrachtung des Bildes bestimmt nicht geändert. In diesem Sinne hat der Sartre eben recht.

Nissen: Die Wirkung von solchen Kunstwerken besteht doch auch darin, daß sie öffentlich bewahrt werden. So sollten wir auch unsere Ausstellung sehen: als öffentliches Sichtbarmachen, als Stellungnahme von Künstlern. Mit der Verschleierung meine ich, daß es jetzt darum geht, daß die Künstler, egal wie sie arbeiten, einen Standpunkt zur Friedensfrage beziehen müssen. Das

Alexander Deineka, Die Verteidigung von Sewastopol, 1942, Öl/Lw., 200 × 400 cm





geht bei den Abstrakten, bei dieser vollkommenen Reduzierung, aus ihrer Arbeit oft nicht mehr hervor. Da sehe ich schon eine Verschleierung. Aber damit will ich gar nicht gegen die abstrakte Kunst sprechen, im Gegenteil. Ich bin dafür, daß auch dieser Bereich in der Ausstellung vorkommt. Weil er sich dann in diesem Rahmen sozusagen als „bewahrenswert“, als Friedensästhetik, der Öffentlichkeit stellen muß. Übrigens sind bei Picassos Guernica einige ästhetische Qualitäten drin, die mit nachdenkenswerten realistischen Einzelheiten zu tun haben. Es schafft zum Beispiel der Einsatz von Phosphor in Verbindung mit Sprengbomben ein so weißes Licht, daß du keine Farben mehr sehen kannst. Die Reduzierung der Farben in dem Guernica-Bild wird von einigen Kunsthistorikern in dieser Richtung interpretiert. Jetzt noch zu Foto und Film heute: Wenn wir so eine Ausstellung machen und sich die Künstler daran beteiligen, dann ist das eine bewußte Arbeit gegen die Kriegskunst. Ich benutze doch mal diesen Ausdruck, und zwar nicht im Sinne des 18. Jahrhunderts – als die „Kunst“, eine Schlacht zu führen –, sondern gemeint als Propagandakunst,

mit der Menschen psychologisch vorbereitet werden sollen auf einen Krieg. Das gibt es ja in Filmen wie „Megaforce“ oder „Krieg der Sterne“, das massenmedienmäßige Konditionieren für kriegerische Vorgänge. Ich glaube, jeder Schritt dagegen, als Künstler, ist ein Zeichen von Friedensengagement. Ich finde eigentlich Kunst per se als friedlich, friedensgestaltend – im Gegensatz zu jenen pervertierten öffentlichen Medien.

Liese: Das geht in die gleiche Richtung, wie es Jost Maxim vorher in Umkehrung des Benn-Zitats gebracht hat. Für mich liegt da eine der wichtigsten Legitimationen für die bildende Kunst heute, gerade auch gegenüber der Fotografie. Aufmerksam zu machen auf formale Zusammenhänge, auf Hintergründe.

Maxim: Ein bildender Künstler, der sich politisch engagiert und das auch in seiner Kunst austrägt, ist dennoch in erster Linie ein bildender Künstler. Das heißt: Du kennst die Gefühlswerte von Farbe und kennst Formzusammenhänge und soweiter, aber du willst es eben so zusammenbringen, daß zum Ausdruck kommt, was dich bewegt. Wenn du ein engagierter Mensch bist, sind es eben

ganz bestimmte Dinge, die dich bewegen. Aber nicht so verkürzt, daß nur noch Propagandaplakate herauskommen, sondern, pathetisch gesagt, das ganze Leben. Da gehören ganz einfache Sachen aus dem Alltag dazu, aber auch ganz pointierte in der politischen Auseinandersetzung. Drum käme ich auch nie auf die Idee zu sagen: Ich schmeiß den Pinsel weg und mach ganz was anderes.

Nissen: Aber so ist die Diskussion doch mal geführt worden. 1968 gab es an der Münchener Kunstakademie die „Hochschulgruppe Sozialistischer Kunststudenten“, die als erstes ein Malverbot ausgesprochen hat. Die sagten, es sei sinnlos, in solcher Zeit – damals war Krieg in Vietnam – überhaupt den Pinsel in die Hand zu nehmen oder die Spritzpistole. Inzwischen hat sich viel gewandelt. Ich meine, daß es heute darum geht, individuelle künstlerische Leistung, kulturelle Tätigkeit in dieser Gesellschaft im Gegensatz zu sehen zum entmenschlichenden öffentlichen Leben, zur ganz massiv betriebenen unmenschlichen Kriegsvorbereitung. Jede künstlerische Tätigkeit – wenn jemand vor seiner Leinwand steht und ganz individuell ein Bild malt und damit sein persönliches Gefühl der Öffentlichkeit zur Verfügung stellt – ist friedlich, friedensbeteiligend. Insofern ist Kultur für mich auch immer Antikriegskultur.

Liese: Grundsätzlich ist da wohl was dran, im Detail aber, glaube ich, könnten wir uns darüber streiten. Mir fällt ein Beispiel ein, wie ich meine ein sehr negatives, was die Frage nach der künstlerischen Qualität betrifft. Ich denke an das Bild von der Verteidigung von Sewastopol des sowjetischen Malers Alexander Deineka. Für mich ist das Bild eine Tragödie, weil es ein in den zwanziger Jahren sehr begabter Künstler gemacht hat. Ich kann mir vorstellen, daß es aus der Situation heraus so entstanden ist: Der Maler Deineka stand zum einen unter dem Druck der öffentlichen Meinung, die von ihm verständliche, eben nicht abstrakte Kunst erwartet hat, und zweitens ging es um die Notwendigkeit, auch noch ein großes vaterländisches Thema zu behandeln. Was herauskam, war ein amerikanisches Kriegsfilmplakat. Ich kenne das Bild nicht im Original, sondern nur in Reproduktionen, aber es muß ein Riesen-Schinken sein ...

Antoni: An dem Bild kann man sicherlich viel kritisieren, aber man kann nicht behaupten, daß Deineka damit den Krieg verherrlicht. Es gibt, ungefähr aus

der gleichen Zeit, noch eine Reihe weiterer Bilder von Deineka, eindeutige Antikriegsbilder, die mir auch formal gelungener erscheinen: die Berlin-Bilder oder die Moskauer Straßenszenen während des Krieges.

Nissen: Es ist doch so, daß ein Künstler in einer bestimmten gesellschaftlichen Situation auch einer bestimmten öffentlichen Meinung ausgesetzt ist. Nach der Abwehr des faschistischen Angriffs auf die Sowjetunion mußte sich Deineka ja auch auf das Selbstverständnis der beteiligten Menschen einstellen. Bei uns heute, bei unserem Engagement gegen die amerikanische und bundesdeutsche Hochrüstung, ist die Situation wieder ganz anders. In diesem heutigen Spektrum der öffentlichen Meinung kann man sagen: Die und die ästhetischen Ausprägungen und inhaltlichen Angebote sind möglich, andere wiederum überhaupt nicht zu gebrauchen. Man sieht ja auch, wenn man zum Beispiel heute Arbeiten von Kollegen aus den fünfziger Jahren anschaut, wie schnell sich ganz bestimmte ästhetische Merkmale abnutzen. Drum müssen wir heute auch wieder suchen, um bündige ästhetische Antworten zu finden.

Liese: „Bündig“ bedeutet ja wohl so etwas wie endgültig, abgeschlossen. Genau das aber scheint mir nicht machbar. Darum auch das ungute Gefühl, das ich bei unserer Ausstellung ein bißchen habe. In dem Moment, wo man Leuten etwas erzählen will per Bild, anstelle es gleich mit Worten zu tun, muß man sich in der Freiheit seiner künstlerischen Möglichkeiten so weit beschränken, daß möglichst viele, die nicht vorher einen Kurs in Kunstbetrachtung gemacht haben, auch erkennen, was man meint. Diese illustrative Art von Kunstproduktion mündet dann meist im Eklektizismus. So kommen mir zum Beispiel viele der Bilder vor, die jetzt bei der IX. Kunstausstellung in Dresden gezeigt wurden. Ich war nicht dort, habe mir aber den Katalog angesehen. Das meiste, was ich gefunden habe, erscheint mir nicht neu, sondern als eine Innovation, die es hier bei uns bereits vor zehn bis zwanzig Jahren gegeben hat.

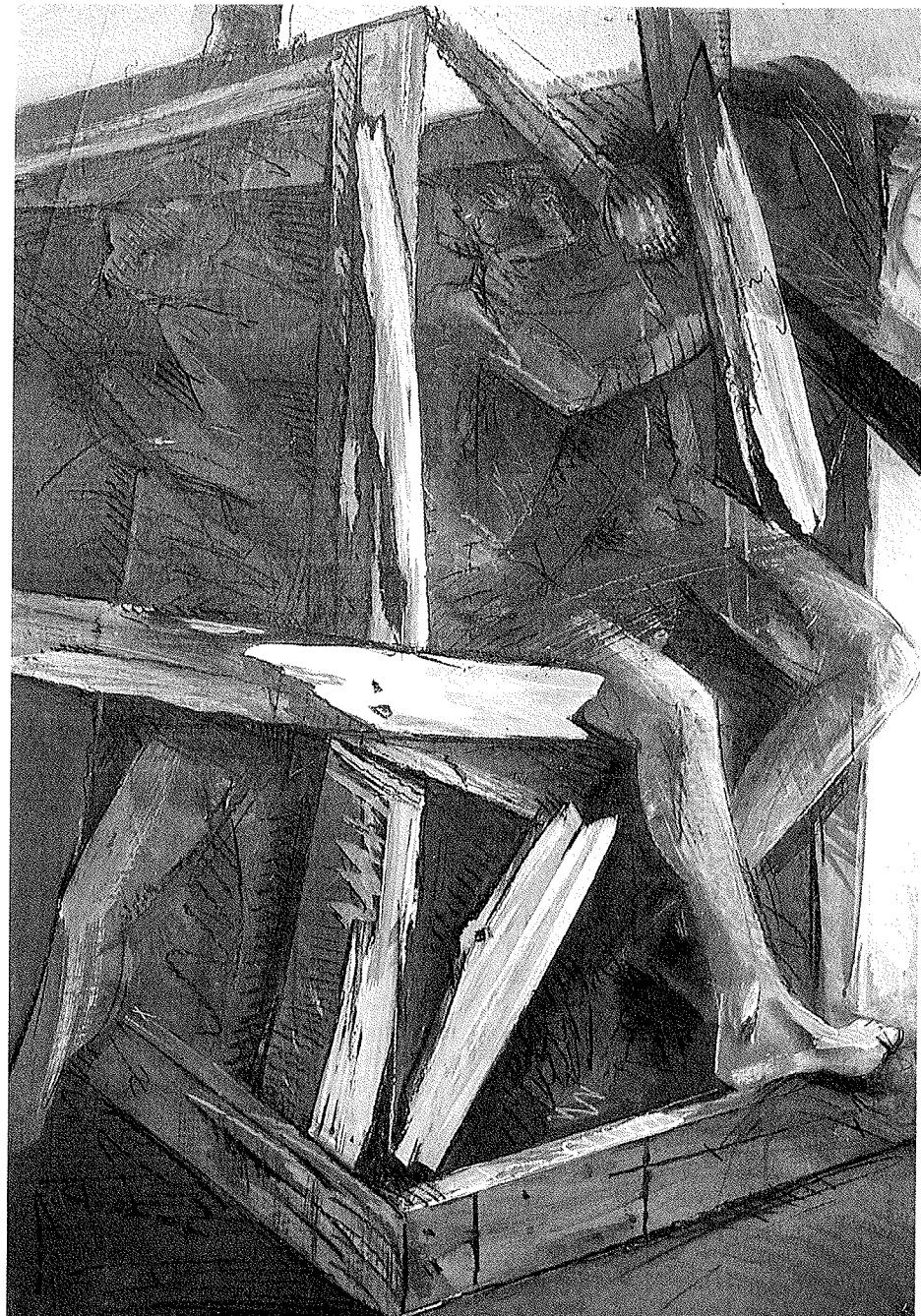
Nissen: Es ist aber doch interessant, daß aktuelle DDR-Kunst, also figurative gegenständliche Aussagen, bei uns zur Zeit als Kunst-Innovation hoch gehandelt wird. Das ging bei der vorletzten documenta los und führte inzwischen zu vielen Ausstellungen. Ähnliches gilt übrigens für Sowjetkunst, für die Sachen, die Leute wie Ludwig und Nannen zur Zeit sammeln und herumzeigen. Zur

Frage des Eklektizismus: Mittlerweile ist die abstrakte Kunst auch so alt, daß man Werke, die heute noch so gemacht werden, als eklektizistisch bezeichnen könnte. Ich glaube, wenn wir allein den Begriff der Innovation zur Richtschnur nehmen, kommen wir nicht weiter.

Liese: Nimm das Bild „Künstlerfest“ des DDR-Malers Gille. Und dann schlag die Kokoschka-Monographie auf, und schau an, was er 1942 in London gemalt hat. Da ist auf jeden Fall alles schon da, das berühmte Bild „Das rote Ei“ zum Beispiel, mit Hitler und Mussolini am Tisch. Es ist nicht viel anders als das Gille-Bild, aber einfach frecher und besser.

Seite 28: Joachim Jung, Kein Titel, 1983, Aquarell und Tempera/Papier, 150 × 150 cm

Unten: Carl Nissen, Triptychon Befreiung, Tafel II, 1982/83, Dispersion und Pastell, 70 × 100 cm





Dietrich Bartscht, *Kein Fest mehr für Würmer und Maden*, 1983, Acryl/Nessel, 220 × 280 cm

Das meine ich mit Eklektizismus, mit Epigonentum. Mich wundert nicht, daß diese Bilder jetzt auch bei uns groß gehandelt werden. Kunst ist immer leichter ans Volk zu bringen, populär zu machen, wenn sie gegenständlich ist. Ich weiß das von meinen eigenen Bildern. Die Leute kaufen meine Landschaften oft wegen des schönen Wolkenhimmels. Die Zeichen, die da drinstehen, nehmen sie billigend in Kauf. Ich glaube, es sind wohl nur 20 Prozent, die kapieren, worum es da geht, und das Bild trotzdem kaufen.

Maxim: Ich glaube doch, daß du die Möglichkeiten, die das Medium Malerei hat, unterschätzt. Auch die Malerei – und manchmal nur die Malerei – kann mit ihren Mitteln die aktuellen Probleme, das, was hier brodelt, in eine Form bringen, die einprägsam, verständlich und damit auch aufklärerisch ist. Sicherlich ist das nicht leicht. Ich würde sogar sa-

gen, daß das Thema Frieden der höchste Schwierigkeitsgrad ist.

Liese: Da gebe ich dir recht. Ich habe das selbst gemerkt, als ich mir überlegte, was ich für die Ausstellung machen will. An Ideen hat es nicht gefehlt, aber wie kann man sie umsetzen? So ist es bestimmt nicht nur mir ergangen. Paul Klee hat schon recht gehabt, wenn er gesagt hat, Kunst sei eben die Nicht-Natur. Sie ist etwas anderes – und das muß man irgendwo akzeptieren. Mein gesellschaftliches Engagement versuche ich deshalb getrennt zu verwirklichen von meiner Malerei, indem ich mich im BBK engagiere und dort versuche, etwas für meine Kollegen zu tun. Übrigens fällt mir, auf unser Thema bezogen, noch ein, daß man zwar darstellen kann, wie gut es den Menschen geht, wenn Frieden ist, den Frieden selber aber darstellen zu wollen ist kaum möglich. Selbst solche Genies wie Picasso hatten

ihre Schwierigkeiten. Nehmt die Kapelle in Vallauris mit den Darstellungen von Krieg und Frieden. Die Kriegsdarstellung erreicht zwar nicht die Intensität von Guernica, aber dennoch packt das Abstoßende, Negative den Betrachter. Das Friedensbild dagegen ist zwar ganz neckisch, aber so richtig ergreifen tut es niemand. Um es noch mal klar zu sagen: Ich halte diese Ausstellung für wichtig, weil für mich jede Initiative bedeutsam ist, die sich für den Frieden stark macht. Die Malerei erscheint mir in diesem Zusammenhang als ein Sekundärmedium. Ich hoffe trotzdem auf eine Wirkung – und zwar dadurch, daß Künstler, die gesellschaftlich anerkannt sind, sich hier, quasi wie in einer Unterschriftensammlung, zur Friedenspolitik bekennen und dafür ihre Sachen ausstellen. Ob dabei aber auch gültige künstlerische Leistungen rauskommen, erscheint mir fraglich.

Gewinn und Verlust in der Kunstentwicklung

von Moissej Kagan

In Moissej Kagans „Vorlesungen zur marxistisch-leninistischen Ästhetik“ (deutsch erschienen 1974 bei KÜRBIS-KERN und TENDENZEN im Damnitz Verlag München, noch lieferbar) taucht der Begriff der künstlerischen Qualität nur am Rande auf. Er ist, soweit er sich auf die Arbeit des einzelnen Künstlers bezieht, mitbehandelt an Begriffen wie Meisterschaft, Talent, schöpferische Potenz usw. Unter den neuartigen Fragestellungen an bildnerische Qualität und ihre gesellschaftlichen Bedingungen zeichnet sich Kagans Werk durch das historische Kriterium aus: Die verschiedenen Zeitalter der Kunst bringen neue Qualitäten hervor, verlieren aber auch Qualitäten der vorhergehenden geschichtlichen Stufen.

Die folgenden Auszüge entnehmen wir dem Abschnitt „Die Dialektik von Fortschritt und Rückschritt in der künstlerischen Entwicklung“ aus Kagans Buch.

Es steht beispielsweise außer Zweifel, daß in der wissenschaftlichen Entwicklung der Menschheit das feudale Mittelalter eher eine regressive als eine progressive Etappe darstellte. Die Allmacht der Religion hemmte für lange Zeit das Wachstum der wissenschaftlichen Erkenntnis, die ein unversöhnlicher Feind mystischer Offenbarungen ist, ein Feind des Glaubens. Die Kunst hingegen konnte aus einem Gegner des Christentums zu dessen Verbündeten und Helfer werden. Die Einstellung von Kirche und Theologie zu ihr wandelte sich gänzlich. Freilich forderte die Religion von der Kunst keineswegs die Erkenntnis der realen Welt, sie forderte vielmehr die bildhafte Verkörperung Gottes und des Strebens der Menschen zu Gott. Aber um diese Aufgabe zu lösen, mußte sich die Kunst wohl oder übel in den ihr früher unbekannten Bereich der menschlichen Psyche vertiefen. Dies bedingte dann auch die progressive Bedeutung der gotischen Malerei und Plastik in der geschichtlichen Entwicklung der künstlerischen Selbsterkenntnis des Menschen.

Andererseits verbindet sich der erstaunliche wissenschaftliche Fortschritt in der gegenwärtigen Epoche in der bürgerlichen Welt mit einem nicht minder erstaunlichen Rückschritt der künstlerischen Erkenntnis. Die künstlerische Erkenntnis wird im 20. Jahrhundert von der bürgerlichen Ideologie immer weiter vom Realismus abgedrängt und grenzt sich immer konsequenter vom gesellschaftlichen Allgemeinen ab, hält immer mehr am Individuellen fest, das vom Allgemeinen losgelöst ist. Wenn der Künstler Sinn und Ziel seines Schaffens im spontanen automatischen Selbstausdruck erblickt und prinzipiell darauf verzichtet, *Gesetzmäßiges und Zufälliges, Allgemeines und Individuelles, Wesentliches und Unwesentliches* voneinander zu unterscheiden und im auszuprägenden seelischen Gehalt zusammenzufügen, so hört sein Schaffen auf, sowohl Erkenntnis der Welt als auch Selbsterkenntnis zu sein. Letztlich wird die Zugehörigkeit solcher „Selbstdarstellungen“ zur Sphäre des Kunstschaffens in Zweifel gerückt.

Das Problem des Fortschritts in der Kunstgeschichte weist allerdings noch einen anderen Gesichtspunkt auf. Da das Kunstschaffen nicht nur Art und Weise der Erkenntnis der Wirklichkeit ist, sondern auch eine spezifische Form praktischer Tätigkeit, kann die künstlerische Entwicklung auch *unter dem Aspekt der technischen Möglichkeiten der Kunst* nach dem Kriterium des Fortschritts gemessen werden, unter dem Aspekt des Reichtums, der Beweglichkeit und Flexibilität, der Vielseitigkeit ihrer Ausdrucksmittel, nach dem Niveau der Meisterschaft. Dies wird besonders deutlich in der Architektur und in den angewandten Künsten, denen der wissenschaftlich-technische Fortschritt immer neue schöpferische Wege und Horizonte eröffnet...

Da in jeder Kunstart die bildhafte Modellierung des Lebens in bestimmten Materialien und mit Hilfe einer bestimmten „Technologie“ erfolgt, bezeichnet die Vervollkommenung der „Technologie“ einen progressiven Prozeß, unabhängig davon,

welcher Inhalt mit ihrer Hilfe verkörpert wird. Der Inhalt der meisten Hollywood-filme ist ohne Zweifel banal und reaktionär; doch das hindert uns nicht, die formal-technische Meisterschaft gebührend zu werten, mit der diese Streifen in der Regel gemacht sind, und die progressive Entwicklung der Ausdrucksmittel bürgerlicher Filmkunst in den letzten Jahrzehnten anzuerkennen. Analoge Widersprüche finden sich in der Entwicklung der bürgerlichen Kultur des 20. Jahrhunderts auf dem Gebiet der Literatur, des Theaters, der Malerei, der Musik oder der Tanzkunst. Die relative Selbständigkeit der künstlerischen Form und ihrer historischen Entwicklung bedingen somit, daß der formal-technische Wert des künstlerischen Phänomens *nicht identisch sein kann* mit seinem ideologisch-inhaltlichen Wert.

Der Fortschritt in der Geschichte der Kunst birgt noch einen weiteren inneren Widerstand in sich. Er hängt damit zusammen, daß in der Kunst das gnoseologische Moment mit dem axiologischen Moment verschmolzen ist, die Reproduktion der Welt mit dem Ausdruck des Verhältnisses des Menschen zur Welt. Hier liegt eine der Ursachen, daß die Kunst nicht einer einlinigen Logik des Fortschritts unterworfen sein kann, wie sie die wissenschaftliche und technische Entwicklung der Menschheit charakterisiert.

In der „Einleitung zur Kritik der Politischen Ökonomie“, schrieb Marx, daß zwar in wissenschaftlicher und technischer Beziehung das 19. Jahrhundert das Entwicklungsniveau der antiken Sklavenhalterordnung unendlich weit übertraf, daß aber die Werke der antiken Kunst auch im 19. Jahrhundert „in gewisser Beziehung als Norm und unerreichbare Muster gelten“.

Was besagt diese Formulierung von Karl Marx? Steht sie nicht im Widerspruch zu der weiter vorn angeführten Meinung von Engels über das Schaffen Shakespeares als unvergleichlich tieferes Eindringen in die geistige Welt der Persönlichkeit gegenüber der Antike? Besagt sie nicht letztlich, daß die künstlerische Entwicklung der

Menschheit keineswegs ein progressiver, sondern ein regressiver Prozeß ist?

Natürlich hatte Marx nichts dergleichen im Sinn. Er war lediglich der Meinung, daß der Fortschritt im Bereich der Kunst *nicht absolut, sondern relativ* ist, daß hier „... der Begriff des Fortschritts nicht in der gewöhnlichen Abstraktion zu fassen“ sei. In der Tat, im gesamten Entwicklungsprozeß der Kunst haben sich ihre Möglichkeiten nicht nur ständig erweitert, sondern auch ständig eingeeignet. Stets hat sie etwas entdeckt und sich erobert, stets aber ist sie auch unvermeidlich etwas verlustig gegangen. Eben durch diese nicht zu beseitigende, nicht zu überwindende Widersprüchlichkeit unterscheidet sich die künstlerische Entwicklung der Menschheit prinzipiell von der wissenschaftlichen und technischen Entwicklung.

Eine Formulierung, daß das wissenschaftliche und technische Denken und Vermögen der alten Griechen für uns heute ihre Bedeutung als „Norm und unerreichbare Muster“ bewahrten, wäre Unsinn. Nicht minder unsinnig wäre eine solche Behauptung hinsichtlich der Wissenschaft des Mittelalters, der Renaissance, des 17., 18. oder 19. Jahrhunderts. Aber zutiefst wahr und zutreffend sind die Worte von Karl Marx hinsichtlich der antiken Kunst, und man könnte sie in gewissem Sinne auch für die Kunst des Mittelalters, der Renaissance, ja selbst für die Kunst der Genitalgemeinschaft gelten lassen. Denn bei all ihren vielfältigen ideologisch-künstlerischen Eroberungen und Errungenschaften hat die weitere Entwicklung der Kunst *tatsächlich* die epische Größe der Homerschen Poeme, die monumentale Wirkung der mittelalterlichen Kirchenmalerei, die kosmische Heiterkeit und Freude des mittelalterlichen Karnevals, die harmonische Versöhnung von Realem und Idealem, die die Werke eines Leonardo, Raffael, Giorgione, Tizian auszeichnen, den naiven Glauben an die Möglichkeit des Phantastischen, wie er dem Volksmärchen innewohnt, oder schließlich die für die Kunst der Urgemeinschaft so charakteristische unmittelbare Verflechtung des künstlerischen Schaffens mit allen Erscheinungsformen der praktischen Lebenstätigkeit des gesellschaftlichen Kollektivs eingebüßt.

Das Paradoxe oder, genauer gesagt, die wirkliche Dialektik der künstlerischen Entwicklung besteht darin, daß ihr „nichts umsonst gegeben“ wird: Die psychologische Eindringlichkeit der Werke eines Bernini, Houdon, Schubin, Rodin bedeutete eine ungeheure progressive Errungenschaft der Geschichte der Plastik, aber sie wurde erkauft um den Preis des Verlustes jener Grandiosität der plastischen Verallgemei-

nerung, welche die Bildhauerkunst in den ersten Etappen ihrer Entwicklung auszeichnete—denken wir an die einzigartigen plastischen Gebilde auf der Osterinsel oder an die selbst in Miniaturform erhabene und monumentale Plastik des alten Mexiko. Selbst die klassische griechische Plastik hat, verglichen mit der altägyptischen, nicht nur viel gewonnen, sondern auch viel verloren. Sie entdeckte die Schönheit des lebenden, atmenden, sich bewegenden menschlichen Körpers, aber sie vermochte nicht mehr jenes Maß der plastischen Veralgemeinerung zu erreichen, das in der orientalischen Kunst der Verkörperung der Ewigkeit, Unbeweglichkeit und Absolutheit der Idee diente...

Die Geschichte der Kunst ist somit nicht nur eine Geschichte von *Errungenschaften und Gewinnen*, sondern auch eine Geschichte von *Verlusten*. Alle Versuche, das Wirken dieses Gesetzes aufzuheben und frühere Fähigkeiten der Kunst zu bewahren, haben sich als vergeblich erwiesen. Marx erläuterte, daß die in der Neuzeit mehrfach unternommenen Versuche, das antike Epos wiederzubeleben, fruchtlos bleiben müssen. Er bemerkte, daß einige bedeutende Formen der künstlerischen Aneignung der Welt „nur auf einer unentwickelten Stufe der Kunstentwicklung möglich sind“; denn die mythologische Weltsicht, die der griechischen Phantasie und daher der griechischen Kunst zugrunde liegt, verschwindet mit dem Wachsen des wissenschaftlichen Wissens und mit dem Aufkommen der technisch hochentwickelten Produktion. Daher ist Achilles unmöglich in der Epoche von „Pulver und Blei“; mit dem Erscheinen der Druckerpresse „hört das Singen und Sagen und die Muse... notwendig auf..., also verschwinden... notwendige Bedingungen der epischen Poesie“.

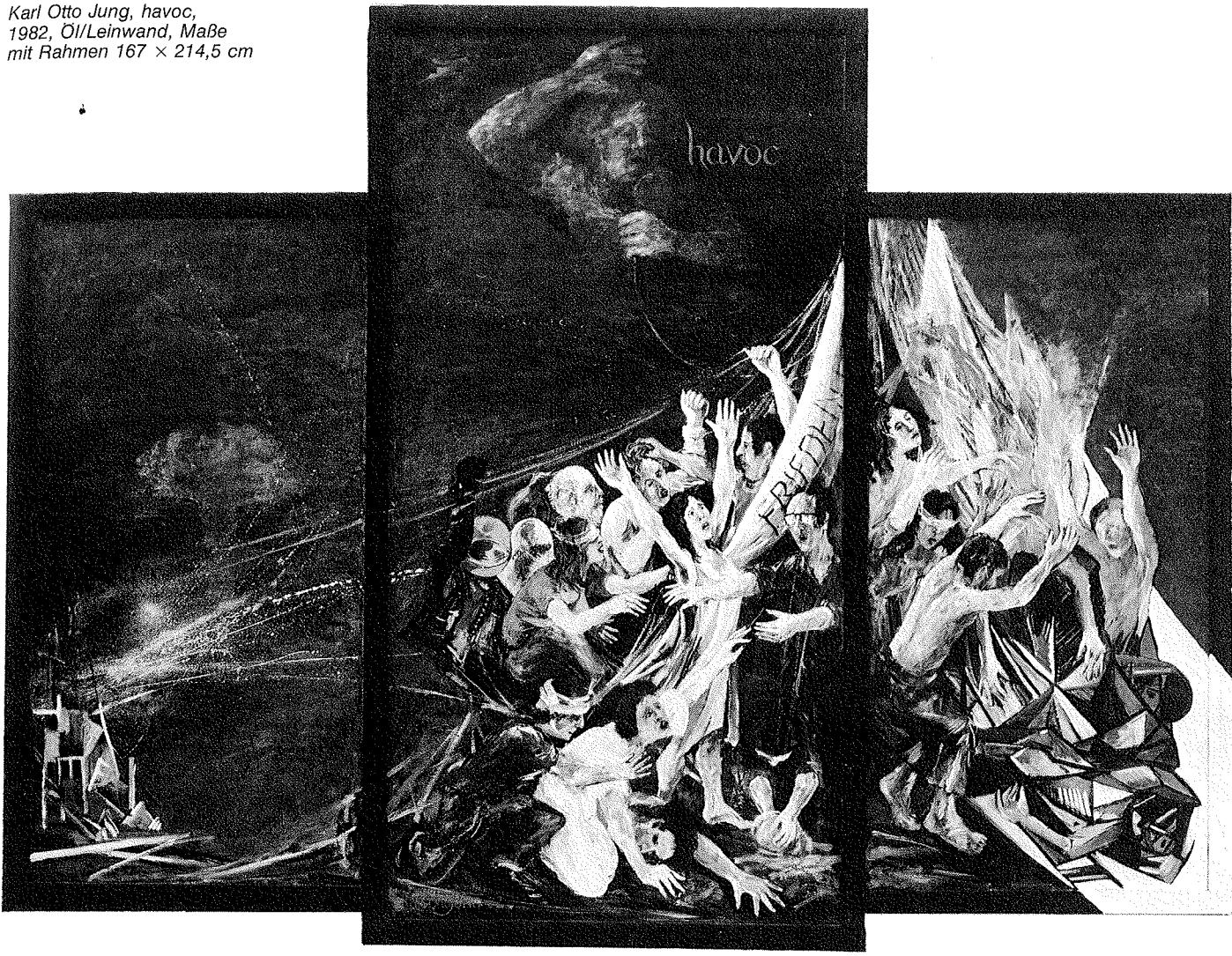
Solcherart Kollisionen wiederholten sich mehrfach in der Geschichte der Kultur. Das hohe religiöse Pathos der mittelalterlichen Malerei kann in der Epoche des Kapitalismus nicht wiederkehren, und weder den Nazarenern noch Alexander Iwanow gelang es, der Kunst ein solches Pathos wiederzugeben. Unlängst gab es ein ebenso naives Streben, im Volksschaffen unserer Zeit die Form der Bylinen zu bewahren oder dem künstlerischen Volksschaffen jenen Platz wiederzugewinnen, den es einstmais in der Kultur der Feudalgesellschaft innegehabt hatte.

Hier tritt noch einmal die Analogie zwischen den phylogenetischen und den ontogenetischen Prozessen in der Sphäre des Kunstschaffens zutage. Nicht zufällig bediente sich Marx dieses Vergleichs, als er die Antike als „geschichtliche Kindheit

der Menschheit“ bezeichnete und die *Unwiederholbarkeit der Kindheit* in der Geschichte der Kultur wie im Leben des Individuums betonte. Diese Analogie ist um so mehr gerechtfertigt, als bei aller offenkundigen Überlegenheit der schöpferischen Möglichkeiten des Erwachsenen über die Möglichkeiten des Kindes es trotzdem Beziehungen gibt, in denen die künstlerischen Schöpfungen des Kindes die Werke von Meistern der Kunst übertreffen...

Infantile Machwerke sind von wirklicher Kunst ebenso weit entfernt wie retrospektivistische, wie nachgemachte Volkskunst, nachgemachtes antikes Epos, nachgeahmte romantische Poesie oder nachgeahmte Peredwischniki-Malerei. Eine hochentwickelte Kultur bringt stets den Mut auf, die *Unwiederholbarkeit* vergangener Typen des Schaffens des bildhaften Denkens anzuerkennen, und sie versucht sich nicht an archäologischen Rekonstruktionen der Vergangenheit, wie schön diese auch gewesen sein mögen.

Gerade die Unwiederholbarkeit und Übertrifffbarkeit jeder Stufe in der Geschichte der Kunst lassen erkennen, warum die künstlerische Entwicklung der Menschheit *nicht als direktes Ansteigen von niederen zu höheren Formen und auch nicht als regressive Bewegung von einmaliger Größe zu gegenwärtiger Eerbärmlichkeit* interpretiert werden kann. Jede Etappe in der Kunstgeschichte übertrifft die vorangegangene in irgendeiner Beziehung und bleibt in irgendeiner anderen Beziehung hinter ihr zurück. Jede strahlt ihre eigene, nur für sie spezifische Wirkung aus, jede weist aber auch ihre schwachen Stellen, ihre Begrenztheit auf. Die Wurzeln dieser Kraft und dieser Schwäche ruhen in dem konkreten historischen sozialen Boden, aus dem das Kunstschaffen erwächst. Erinnern wir uns noch einmal der Worte von Marx, daß der Reiz der antiken Kunst eine direkte Folge ihrer historischen Begrenztheit sei und darum „...nicht im Widerspruch“ steht „zu der unentwickelten Gesellschaftsstufe, worauf sie wuchs“, sie ist „vielmehr ihr Resultat“. Das will sagen: Auch unter diesem Blickpunkt, dem Blickpunkt von Fortschritt und Rückschritt, erklärt sich die künstlerische Entwicklung der Menschheit bei aller relativen Selbständigkeit in letzter Instanz eben und allein aus den Gesetzen der sozialen Entwicklung...



„havoc“ Karl Otto Jung zu seinem Bild

Als Bilder der Greuel aus Beirut im vergangenen Jahr uns in den Medien erreichten, entstand der Wunsch nach einer anteilnehmenden Bildgestaltung. Doch alle mehr oder weniger zufällig erreichbaren Bildvorlagen erweisen sich hierzu ungeeignet; denn schließlich war ich nicht in Beirut bei den Massakern zugegen gewesen, und die bloße Umsetzung einer der üblichen sensationslüsternen Reportagefotografien in Malerei wäre einer der vielen nur affirmativen und deswegen überflüssigen ästhetischen Handlungen gleichgekommen, die wir aus der Zeit des Vietnamkriegs noch hinlänglich kennen und die ihre Alibifunktion nur zu gut zu vermarkten wußten. Die Gedanken gingen daher in andere Richtung: Die Gestaltung sollte vom Inhalt her unsensationell werden, aber uns gegenwärtiger, näher; nicht im fernen Beirut, dessen Schrecken uns doch nicht zu treffen vermögen, sondern hier bei und in uns; nicht ein einmaliges Ereignis umgreifen, sondern unser aller mögliches Geschick. Eine Gestaltung mit dieser Zielsetzung

muß notwendig metaphorisch sein, denn allein so vermag sie über den Tag hinaus anzurühren, zu bewegen, zu verändern. Und schließlich darin sehe ich den letzten Sinn ästhetischen Bemühens.

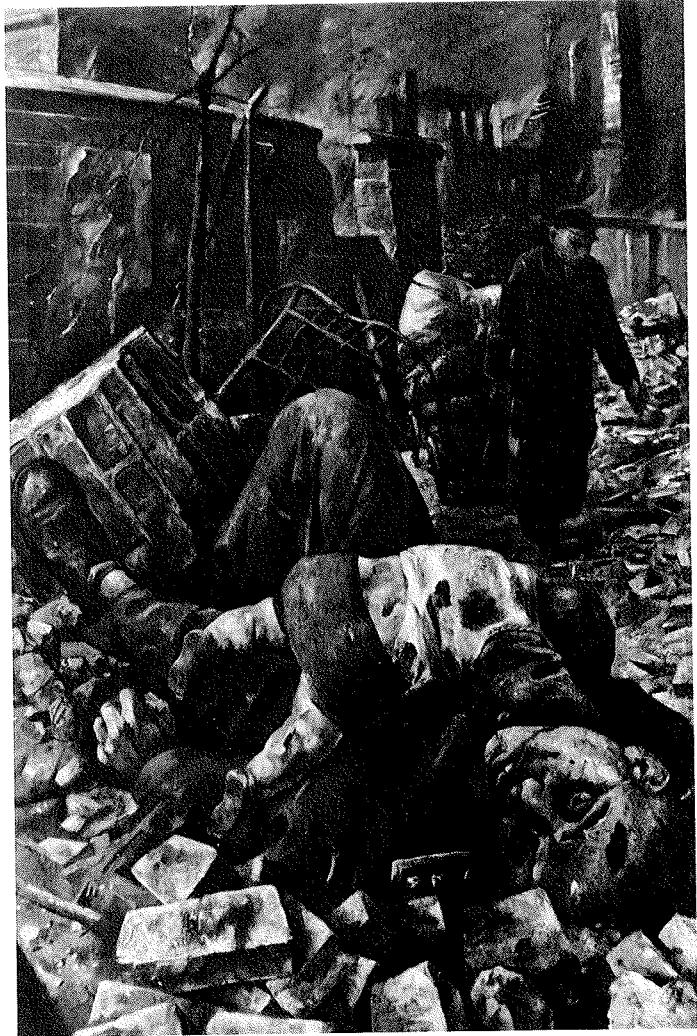
Der Maler selber ist sicher ein schlechter verbaler Interpret seines Werks und das fertige Bild nicht mehr nur noch sein Gedanke. Trotzdem folgendes zum Inhalt, dessen Bedeutung entsprechend die sakrale Form des Triptychons gewählt wurde:

Die Welt steht in Flammen. Die Menschen fliehen, ohne zu wissen wohin. Sie tragen ihre Sehnsucht nach Frieden mit sich, versuchen den Himmel herunterzureißen, taumeln über einander, klagen und schreien. Der öffentliche Meinungsmacher jagt mit neuen Heilparolen die Menschen immer nur weiter, bis sie fallen und im Tode erstarren.

Lange Zeit bemühte ich mich, den Einsichtigen hinzu zu malen, den, der sich nicht jagen läßt, den, der stille steht, den, der sich der Hysterie verweigert; aber im Bild konnte er keinen Platz mehr finden. Ich hoffe, daß jetzt vor dem Bild im Betrachten manch einer einsichtig wird, so daß der Einsichtige schließlich doch noch erscheint.

Soll das Bild *havoc* – Verwüstung – oder Beirut heißen? Es ist gleichgültig, sofern nur einer innehält und nachdenkt.





Harald Duwe: Zu meinen Bildern

Harald Duwe, *Der Trommler – Deutschland 1933–45*, Triptychon, 1982/83, Öl/Lw., Mittelteil (links) 180 × 160 cm, Seitenteile (rechts) je 150 × 100 cm.

Diese Arbeit des 1926 geborenen, in Hamburg lebenden Künstlers entstand zum 50. Jahrestag der faschistischen Machterobernahme und stand im Mittelpunkt einer Ausstellung der Galerie Poll in Westberlin (Lützowplatz 7, 1000 Berlin 30), die Bilder Duwes aus den Jahren seit 1948 zeigte.

Dazu legten die Poll-Editionen einen umfangreichen Katalog mit 69 großformatigen Abbildungen, 7 Farbtafeln und einer Einführung von Jens Christian Jensen vor (Preis 20 DM). Diesem Katalog haben wir den nebenstehenden Text von Harald Duwe entnommen.

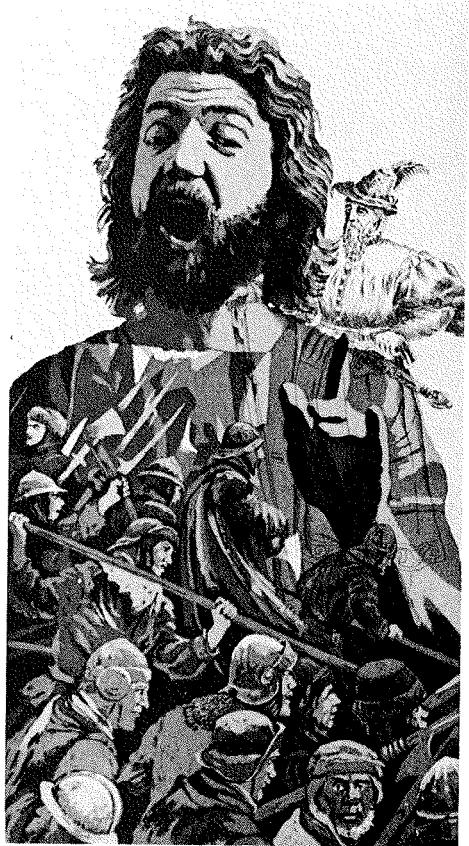
Als Realist habe ich mich in meinen Bildern mit der Nachkriegszeit, mit der Konsum- und Arbeitswelt, mit Freizeit, Militarismus und Gewalt auseinandergesetzt.

Die Stoffe für meine Bilder entnehme ich meiner Umwelt. Die Themen werden mir vom Zeitgeschehen aufgedrängt, das ich als Zeitgenosse im Laufe der Jahrzehnte in mir gespeichert habe, Tag für Tag in all seinen Widersprüchen erlebe und in vielerlei Versionen von den Medien vermittelt bekomme.

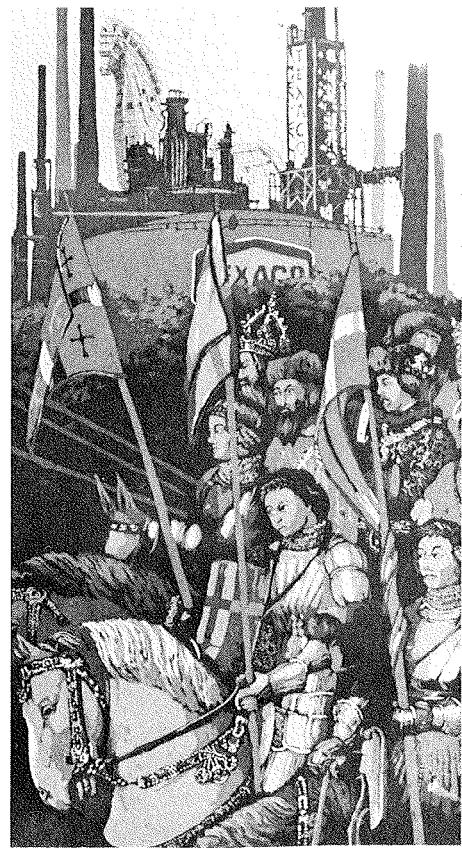
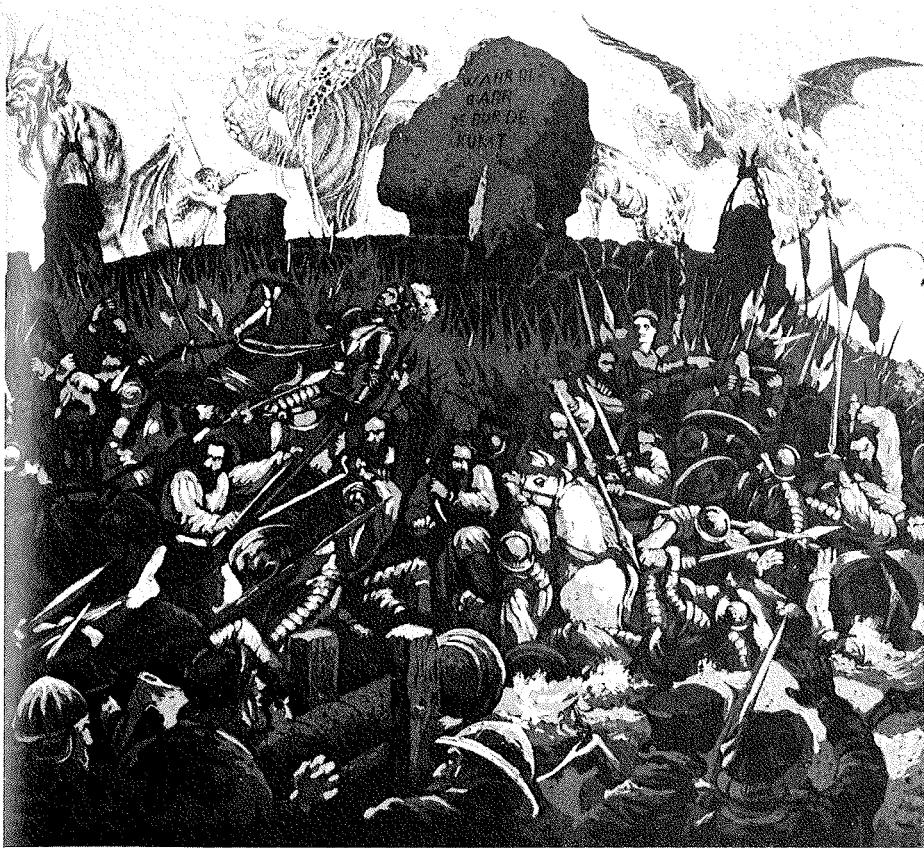
Der Ort des Zeitgeschehens ist für mich und meine Bilder die Bundesrepublik Deutschland. Hier habe ich von Anbeginn am Kampf der widerstreitenden politischen, sozialen und ideologischen Kräfte teilgenommen. Hier habe ich das Nebeneinander von Existenznot und Konsumrausch, Industriewachstum und Umweltzerstörung, Friedenssehnsucht und Rüstungswettlauf sinnlich wahrgenommen und zu verarbeiten gesucht. Nur hier konnte ich mich also darum bemühen, was in Ereignissen und Tendenzen des Zeitgeschehens auseinanderstrebt, im Zusammenhang zu sehen und auf immer neuen Wegen und Umwegen ins Bild zu bringen.

Meine Bilder sind daher Produkte einer sowohl emotionalen wie rationalen Auseinandersetzung mit den Konflikten und Widersprüchen unserer Zeit. Sie bieten keine Lösungen, keine Botschaften an. Ich weiß nur, daß sie meine Einsichten, Abneigungen und Reaktionen, meine Zweifel, Ängste und Hoffnungen enthalten.

Ich male meine Bilder nicht, weil ich glaube, auf den gesellschaftlichen Prozeß nachhaltig einwirken zu können. Meine Malerei ist für mich Mittel der Reflexion zur Gewinnung eines eigenen Standorts in dieser Zeit. Jedes Bild zeigt also ziemlich genau an, wo ich mich auf diesem selbstgewählten Weg befindet. Diese Genauigkeit ist mir so wichtig, daß es für mich zur realistisch abbildlichen Darstellungsweise keine Alternative gibt.



Links: Zwei Radierungen von Jens Rusch



Jens Rusch: Guernica Dithmarsia

Im Jahre 1500 besiegten die Freiwilligen der Dithmarscher Bauernrepublik die Gardetruppen des dänischen Königs unweit Meldorf vernichtend. Das Ereignis gehört in die Vorgeschichte der großen Bauernkriege und des Erstarkens der fröhlig-revolutionären Kräfte. Viel reaktionärer Schutt hat später die Freiheit der Dithmarscher Bauern überlagert, bis die Nazis sie als germanische Helden in ihr Programm aufnahmen. Der Radierer Jens Rusch – geboren 1950 in dem Dithmarscher Fischerdorf Neufeld – schlägt in seinem Triptychon „Guernica Dithmarsia“ (Aquatintaradierung 1981, 30 × 80 cm) die andere, revolutionäre Seite dieser Geschichte auf. In einer interessanten – mir scheint beispielhaften – Identifikation macht er die Sache und die Gestalten der Bauern zu der seinen: Der legendäre Reimer, einer der Helden der Meldorfer Schlacht, ist ein Selbstbildnis Ruschs. Als Gestalt gewordene Flamme des Zorns wächst er aus dem Haufen der stürmenden Bauern. In der Mitte das homerische Wüten der Schlacht, darüber die Geier der Reaktion, rechts die dänische Garde, Söhne und Söldner der feudalen Großgrundbesitzer und des feudalen Imperialismus, beziehungsvoll hinterfangen von der Kulisse der modernen Schwerindustrie: Brokdorf und andere Denkmäler der heutigen Unterdrücker. Entsprechend eindeutig der Beginn eines Poems, das Rusch zu seiner Radierung herausgab:

Selbstredend! / Auf der Seite jener, die nichts zu verlieren hatten, außer ihrer / über lange Spannen ertrotzten Freiheit. / Weisend auf den Übertopf der wichtigsten Legende meines flachen Landes: / den Isebrand Wulf. / Weit mehr als nur Trachtenpuppe und Bierfilzmotiv: / Nabelpunkt regionalen Stolzes, Leitbild und Ideal durch Jahrhunderte / und hoffentlich irgendwann einmal: / Wappentier einer neuen Fischer- und Bauernbewegung.

Aus diesem Grunde (ganz rechts, versteht sich): / Was sich zu seiner Zeit mit Respekt fordernder Gebärde, und wie es sich gehörte: / rasselnd und blinkend durch die Marschen wälzte. / Weisungsgemäß meuchelnd, jochend, scheinbar unaufhaltsam. / Mittelalterlicher Imperialismus, aktuelle Wendung: / Das schwangere Symbolspiel mit einer „schwarzen“ Garde. / Welch tieferen Sinn würde man heute von einem Kriege erwarten? / Die Menschheit war auf dem falschen Weg, von Anfang an.

Rusch stammt aus dem Volk, mit dem er sich identifiziert. Er lernte Elektriker und bildete sich autodidaktisch zum Graphiker weiter, bis ihm in Eberhard Schlotter das Bildungserlebnis und der große Lehrer begegnete. An Schlotter maß sich Rusch, bis er in den letzten Jahren seinen eigenen Stil und einen sicheren Platz am Graphikmarkt fand. Er lebt in Altea/Spanien und winters in Brunsbüttel: selbstredend auf der Seite jener, die nichts zu verlieren haben außer ihrer über lange Spannen ertrotzten Freiheit...



Der bedrohte Mensch

Über Franz Kochseder und Konrad Kurz
von Gabriele Sprigath

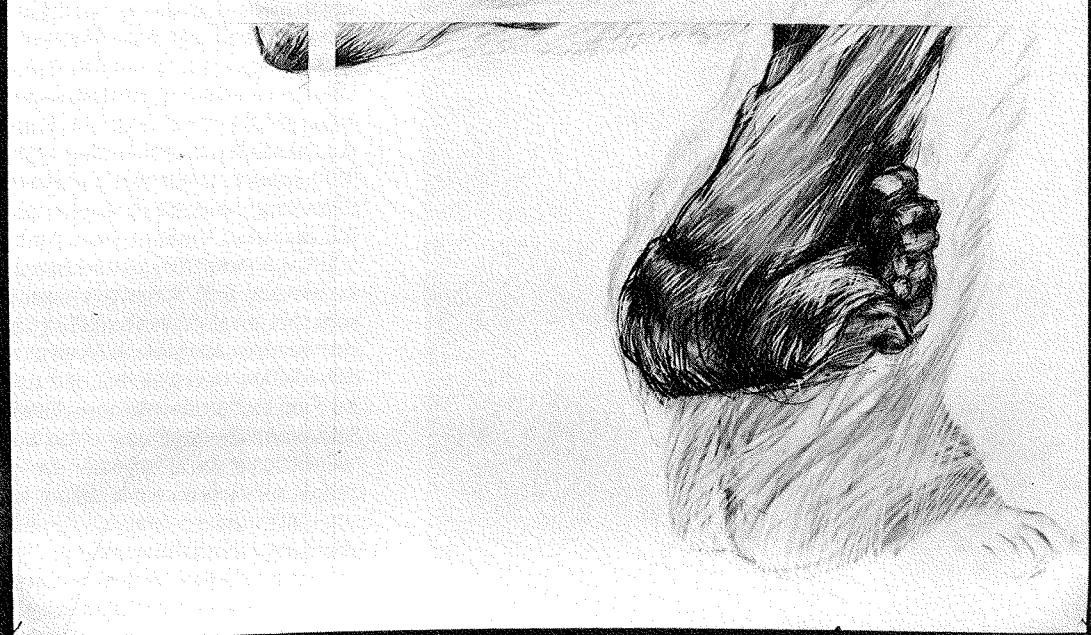
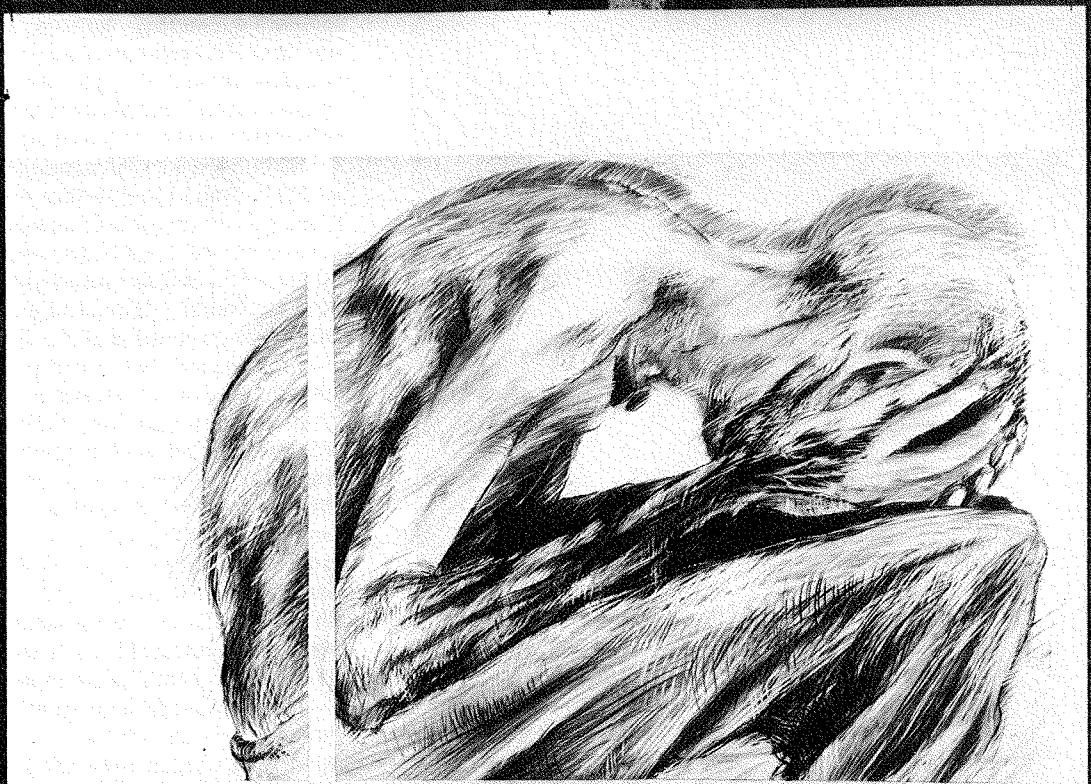
Ausstellung *DER BEDROHTE MENSCH* mit Zeichnungen und Radierungen von Franz Kochseder und Objekten und Plastiken von Konrad Kurz im Kunstverein Ingolstadt, September 1982. Der Text von Gabriele Sprigath wurde für den Katalog dieser Ausstellung geschrieben, der weitere Abbildungen enthält und zum Preis von 15,- DM (einschließlich Versand) erhältlich ist bei Franz Kochseder, Straubinger Straße 7, 8000 München 21.

1. Wenn ich aus meinem Haus trete, sehe ich auf der anderen Straßenseite beim Eingang zur Post die Schlagzeilen in den Zeitungskästen: Blutbad im jüdischen Restaurant – 6 Tote, 15 Verletzte. Nachbar tötet aus Versehen Polizisten. Unheimlicher Sexmörder im Schrebergarten. TV-Star bricht zusammen usw. Tagaus, tagein. Keiner kommt daran vorbei. Glücksversprechen und Schreckensnachricht liegen dicht an dicht in endloser Wiederholung. Ich drehe die schnelle Bilderwelt des Fernsehens an und fühle mich leicht, meiner selbst enthoben. Tagaus, tagein. Faszination und Langeweile in ihrer alltäglichen Mischung: Glücksversprechen und Schreckensnachricht.

Über alles wird geredet: Diana und ihre Hochzeit, Silvia und ihre Kinder, der Millionär und seine Entführer, der Pfarrer und seine Haushälterin, der Nachbar und

sein Hund. Unser Alltag besteht aus dem Leben der anderen. Nimmt der Schrecken draußen überhand, flüchten wir nach innen: Glück allein im trauten Heim – die Sehnsucht nach Sicherheit in der Monotonie endloser Wiederholung scheinbar erfüllt. Glücksversprechen und Schreckensnachricht: Ihr hektischer Wechsel hält uns in Atem und schneidet uns von uns selbst ab, von unseren Ängsten, über die wir nicht reden. Spitzt den Grat in uns zu, den wir blindlings begehen und bannt unsere Abgründe in die Zwangsjacke des Alltags: Nicht einmal unsere Ängste gehören mehr uns. Am Ende leben wir in einer verkehrten Welt:

*Den Hunger nennen sie Liebe,
und wo wir nichts sehen
da glauben wir unsere Götter.
(Hölderlin)*
Am besten kennen wir wohl die Angst vor





dem Krieg: Ich habe Angst vor dem Krieg, vor dem Atomkrieg, vor dem Verglühen, vor dem Erstarren der Angst zu einem Feuerkegel. Diese Angst ist mir vertraut. An dieser vielleicht schwächsten Stelle der Kette von Ängsten, die unsere Kräfte fesselt, haben wir sie schon zerrissen: Wir haben nicht mehr Angst vor der Angst. Doch beginnen wir, uns dieser Zwangsjacke zu entledigen, tritt auch schon die Drohung auf den Plan: Bist du nicht wie alle, bist du ein Außenseiter – hast du Angst vor dem Krieg, bist du ein Defaitist, ein Schlappschwanz, gar kein Supermann nach der Art von „Megaforce“ und anderen amerikanischen Zerstörungshelden. Militärpsychiater halten für solche „Außenseiter“ neuerdings das Kennwort „Panikperson“ bereit: In Krisensituationen – und die reichen von Massenkarambolagen auf der Autobahn, vom Disko- oder Kinobrand über Streik bis zum möglichen Krieg – sei die „Panikperson“ in der Lage, die Angstbarrieren bei den anderen einzureißen (Deutsches Ärzteblatt, 25. 6. 1982). Die handeln dann in Panik, d. h., sie sind nicht mehr zu kontrollieren, d. h., sie könnten sich wehren gegen den Zwang, gegen den Krieg. Und das wäre nicht gut. Denn wir brauchen den Krieg: Hätten wir mal wieder einen richtigen Krieg – nicht nur im Kino oder zu Hause – wir hätten gleich weniger Jugendkriminalität.* Und deshalb brauchen wir solche nicht, die sich dagegen wehren. Also brauchen wir auch keine Angst vor dem Krieg, und die Panikperson ist natürlich aus dem Verkehr zu ziehen.

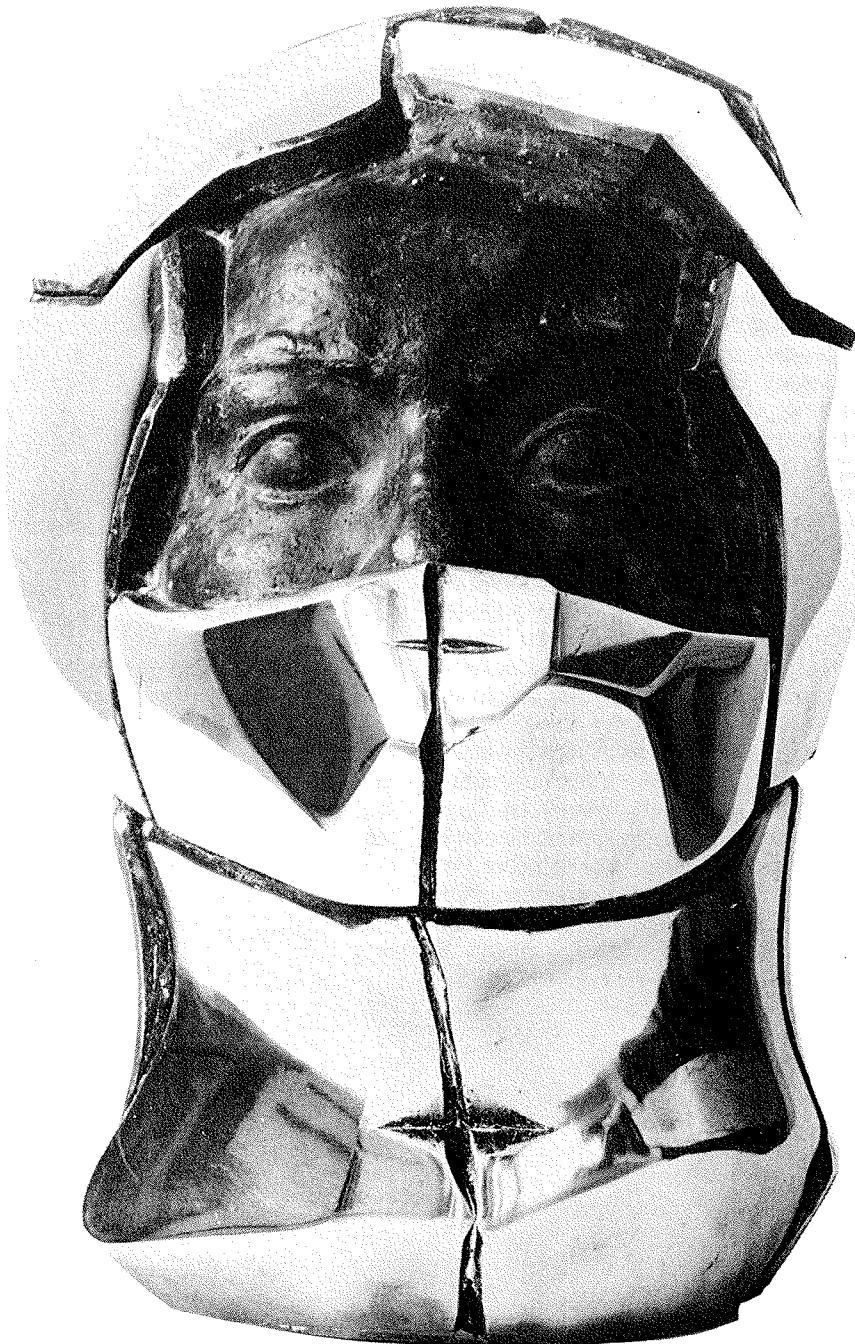
Einer handelt für alle – einer reißt uns alle in den Abgrund – immer wieder ist es der eine, gegen den wir machtlos sein sollen. Immer ist es das gleiche Muster, nach dem der Mythos des Faschismus funktioniert: die Faszination der Massen durch den großen einen. Ein Mythos – denn warum sollten wir nicht mit dem einen fertig werden und warum wären wir nicht stärker als der eine. Wir sind doch viele – eine einfache, aber gefürchtete Überlegung: Sie könnte uns dazu bringen, nicht mehr an den einen zu glauben, sondern von unserer eigenen Kraft überzeugt zu sein, unsere Angstmauern selbst einzureißen. Davor haben die, die den Krieg brauchen, Angst. Sie haben vor uns Angst. Bisher übersehene Kräfte müssen in unsren Ängsten schlummern, uns verborgene Schätze, die wir nicht kennen sollen, die es nicht geben darf. Es wird Zeit, daß wir Besitz ergreifen von ihnen, weil sie uns gehören. Es wird Zeit, daß wir aufhören, uns bereden und gängeln zu lassen – wir sind keine Kinder, wir wissen, was wir tun. Wir wollen aufbrechen zu uns selbst. Wir wollen David sein und Goliath bezwingen.

2. Ich stehe in diesem Raum und sehe den dargebotenen Weg. Wären die Künstler nicht, ich würde ihn so nicht sehen.

Ich erinnere mich: Die ausgeleuchtete Überlänge dieses Ausstellungsraumes – die dunklen Langhäuser romanischer Basiliken – die Anziehungskraft symmetrisch gegliederter, auf ihre Mittelachse ausgerichteter Räume. Sie nehmen mich in ihre Bewegung hinein – Ordnungsräume, in die ich mich fügen muß – ob ich will oder nicht. Der Weg vom Eintreten in die Basilika bis zum Altar – das war der Weg von außen nach innen, von der diessseitigen schmerzlichen in die jenseitige, des Schmerzes enthobene Welt, zum neuen Jerusalem. Sein Beschreiten war ritualisierte Erlösungphantasie: erst der Triumph-, später der Leidensweg Christi – der eine, der für alle stirbt, der stellvertretend für alle die Schuld auf sich nimmt. Von Schuld ist die Rede angesichts der Sünde – die Sünde, das soll der Genuss vom Baum der Erkenntnis sein. Die Erkenntnis, um die es dabei geht, ist die im Bild von Adam und Eva, in der Metapher ihrer unterschiedlichen Geschlechtlichkeit beschworene Sinnlichkeit des Menschen: Sünde soll sein, sich selbst im anderen zu erkennen.

Doch nicht diesen Weg zeigt dieser Raum, sondern seine Umkehrung: den Weg des Menschen zu sich selbst. Deshalb führt er in unsere Zeit hinein – nicht aus ihr heraus. Das macht mich betroffen: Ich sehe meine Ängste. Ich stehe neben dem Baum und sehe die Zerstörung der Landschaft wie sie der Künstler erlebt. Franz Kochseder zeichnet auf Blattformaten, die in ihrer Größe gewöhnlich der Malerei vorbehalten sind, mit dem Bleistift, mitunter auch mit Kreiden oder Kohlestiften. Im Unterschied zum Pinselstrich ist der Zeichenstrich nicht flächenbildend, sondern konturierend, erzählerisch, mehr fürs Erfassen von Gegenständlichkeiten geeignet. Insfern ist er sachlich, auch wenn er farbig ist, brauchbar für Bilanzen, Bestandsaufnahmen. Ein sachlich wirkendes Medium, nützlich in einer Zeit, in der Sachzwänge und technologische Spitzenleistungen auch Sinnlichkeit prägen.

Den Gegensatz von großem Format und Zeichnung hat Franz Kochseder als Spannungsfeld seiner künstlerischen Phantasie gewählt. In ihm lotet er sich selbst aus wie in einem Spiegel. Es geht ihm dabei nicht nur um die Abbildung von Ausdruck, nicht um Expressionismus. Der Blick in den Spiegel ist auf Verwundbarkeiten gerichtet. Kochseder reiht seine Blätter aneinander: Die Serie „Zerstörung einer Landschaft“ ergibt einen gradlinigen Rhythmus, der zwanghaften Fortschrittsglauben als eine Form der Entfremdung des Menschen von



Konrad Kurz, Angst (Gepanzter Kopf), 1979, Bronze poliert, Höhe 33 cm (oben); Exekution 1, 1982, Höhe 180 cm (Seite 40)

seiner Umwelt und damit als Faktor von Selbstzerstörung zu erkennen gibt. Für die Serie „Gewalt – Angst – Flucht“ z.B. mag ein unbestimmtes Gefühl von Angst oder auch irgendein persönliches Gefühl von Angst oder auch irgendein persönliches Erlebnis von Gewalt den Anstoß gegeben haben. Dem geht der Künstler beim Zeichnen auf den Grund und deckt dabei den Teufelskreis von Verhaltensweisen auf. Ansetzend bei seiner persönlichen Betroffenheit dringt er beim Zeichnen zum Allgemeinen vor: Seine Probleme sind auch die seines Publikums. Wäre es nicht so, Künstler und Publikum brauchten sich nicht mehr in Ausstellungen zu begegnen.

Gewiß geschieht dieses „Aufdecken“ oder „Freilegen“ nicht ausschließlich beim Zeichnen – es ist eine Lebenshaltung des Künstlers. Das Beziehungsfeld, in dem sich sein Leben vollzieht, sich seine Arbeitskraft herausbildet, die Auseinandersetzung mit Freunden, mit der Gesellschaft, mit den Bedingungen seiner Arbeit – all das läuft im Vorgang des Zeichnens zusammen. Die Hand mit dem Stift oder dem Pinsel werkelt nicht freischwebend geheimnisvoll, sondern treibt nur heraus, was vorher im Künstler drinnen ist. Diese Wechselseitigkeit von außen und innen ist eine Grundbedingung künstlerischer Produktivität. Damit kein Mißverständnis entsteht: Franz Kochseder versteht seine Produkte nicht als „Offenbarungen“. Er stellt sie aus, nicht weil er sich ihrer Erhabenheit vergewissern will, sondern weil er mit seinem Publikum diesen Weg des „Aufdeckens“ gehen möchte.

Dabei fällt mir sein Bedürfnis nach Monumentalität auf: Für die mit den privaten Ängsten besetzten Themen – „Große Freiheit“ und „Psychiatrie“ – wählt Kochseder die größten Formate und treibt seinen Zeichenstil an äußerste Grenzen, zu malerischen Hell-Dunkel-Wirkungen, großflächigen Formen und eruptiv komponierten Bewegungsmotiven der Körper. Diese Monumentalität ist eine Herausforderung des Künstlers an sich und an uns, eine gegenläufige Tendenz geltend zu machen zu unserem Alltag, in dem wir unsere Ängste immer wieder begraben. In diesem Fall macht die Monumentalität der zeichnerischen Form öffentlich, was wir, immer wieder, tagaus tagein, verinnerlichen. Wissen wir doch nur zu gut, daß jene anderen, die Traumatisierten, die sogenannten Kranken, auch die moralisch Ausgestoßenen – früher waren es die Aussätzigen, heute sind es die Prostituierten, die Ausländer usw. –, aus unserem Alltag ausgrenzt werden, damit wir ihrem Anderssein nicht als Teil unserer selbst begegnen.

Auch Konrad Kurz operiert mit seinen



Franz Kochseder, Münchner Gschichten, Albrechtstraße, 16./17. März 1981

Abformungen zum Thema „Leben und Tod“ mit einer Variante von Monumentalität. Von der schwangeren Frau über die Gruppe der Liegenden bis hin zu den beiden Rückenfiguren an der dem Eingang entgegengesetzten Wand dieses langgestreckten Raumes sind Leben und Tod als Bewegungsablauf vergegenständlicht. Ihn gliedert die gleichförmige Reihe der Schaukästen mit den Gesichtsabformungen aus Wachs vor den Pfeilern. Die Zuordnung von Figuren und Schaukästen wirkt auf mich wie eine erbarmungslose Profanisierung des Kreuzweges: Dessen Ziel ist nicht mehr die Erlösung durch den stellvertretend Gestorbenen, sondern durch die nüchterne Meditation über unsere Vergänglichkeit.

Konrad Kurz erreicht diese Wirkung, indem er den der Abformung eigenen Naturalismus durch die Trivialität des Materials verfremdet. Er hat sich bei diesem Thema „Leben und Tod“ für diese Arbeitsmethode entschieden, mit der er die traditionelle Sprache des Bildhauers, die Abbildung des Körpers im Raum, unterläuft, um gewohnte Wahrnehmungsraster aufzubrechen. Grundvoraussetzung dafür ist die Bereitschaft von Personen, sich dieser Prozedur des Einhüllens in Gipsbinden zu unterziehen, sich den dabei auftretenden Ängsten auszusetzen, d.h. sie sich bewußt zu machen. Ein Verfahren, das mich an die Mumifizierung der Leichname der Pharaonen erinnert, die den Körper der Vergänglichkeit entrißen und fürs jenseitige Leben präparieren sollten. Insofern war das ägyptische

Ritual nichts anderes als eine Form der Ästhetisierung von Todesängsten. Konrad Kurz kehrt diesen Vorgang um: Er ästhetisiert das Ritual. Die an einer lebendigen Person vorgenommene Abformung hält in der Bewegtheit zufälliger Körperhaltungen Passivität als Motiv der Leblosigkeit fest.

Angesichts dieser liegenden Figuren drängt sich mir eine Vision auf: die Folgen eines Atomkrieges – dieses Hingeworfensein von der entfesselten Vernichtungsgewalt. Aber das ist eine Assoziation, ein Produkt meiner Vorstellung. Denn wir haben ja keine entsprechende konkrete Erfahrung – im Unterschied zu den Menschen in Hiroshima und Nagasaki. Unsere Angst vor dem Atomkrieg, und mag sie noch so sehr in der Realität begründet sein, beruht also nicht auf der Erfahrung am eigenen Leib. In Wirklichkeit ist sie eine Projektion, die das Ausmaß unserer Existenzängste preisgibt. Diese Grenzüberschreitung zwischen Vorstellung und Wirklichkeit bewußt zu machen, ist eine Fähigkeit und deshalb Aufgabe künstlerischen Arbeit. In der Kunst ist das Sichtbare nicht identisch mit dem Gemeinten. Die Abformungen von Konrad Kurz sind deshalb nicht Abbilder des Todes, sondern Metaphern über das Totsein: die mit dem Gesicht an die Wand gelehnten Rückenfiguren, ein Bild der unseres Alltag prägenden Stummheit, unseres Versinkens in die Verinnerlichung – die Liegenden, ein Bild von Passivität und Resignation – Leblosigkeit als Lebenshaltung.

Franz Kochseder und Konrad Kurz sind in diesem Projekt „Der bedrohte Mensch“ eine glückliche Verbindung eingegangen. Indem sie ihre unterschiedlichen künstlerischen Ausdrucksformen zueinander in Beziehung setzen, geben sie durch den anregenden Wechsel von flächigem und räumlichem Medium auch diesem Ausstellungsraum ein unverwechselbares Gesicht. Plastische Figur und Zeichnung – diese unterschiedlichen Formen der Abstraktion treten miteinander in den Dialog und erzeugen dabei vielfältige Rhythmen, Töne und Klänge, Wellenlängen und Spannungen. In der Vitalität der künstlerischen Gestaltung entsteht ein Gegenentwurf zur Bedrückung, die wir zunächst bei diesem Thema empfinden.

3. Wie kommen Künstler dazu, sich mit derartigen Themen zu beschäftigen? Hier sei eingeflochten, daß diese Ausstellung nur einen Ausschnitt aus dem Schaffen der beiden Künstler zeigt. Franz Kochseder radiert viel und nimmt sich dabei oft des Themas „Landschaft“ an – Konrad Kurz arbeitet häufig kleinfigurige Bronzeplastiken. Wenn Künstler von ihrer Arbeit leben wollen – ein Anspruch, der wahrlich nicht

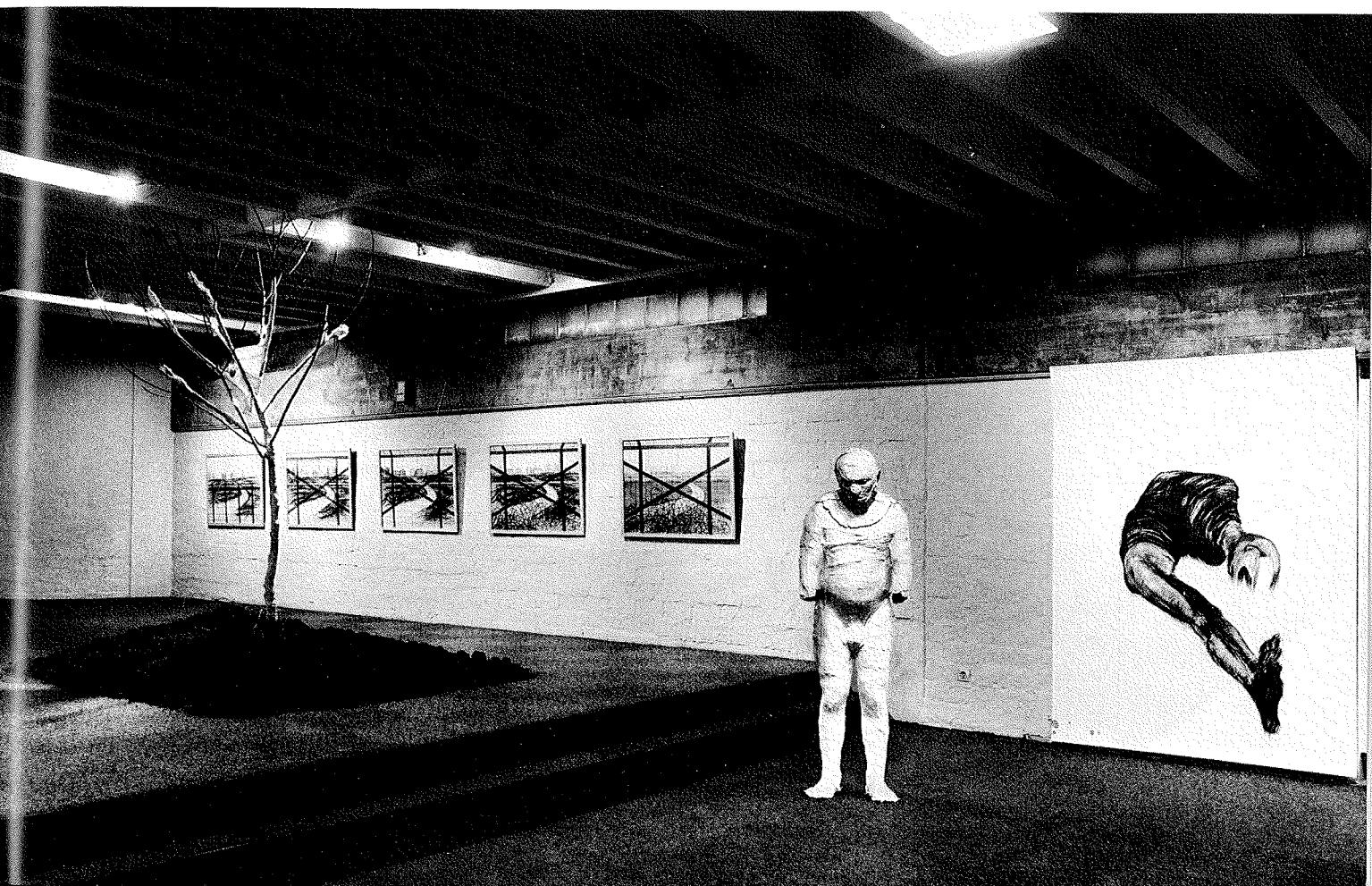
zu hoch gegriffen ist, aber gleichwohl nur selten verwirklicht wird – dann müssen sie praktisch die Quadratur des Kreises schaffen: einerseits auf den Geschmack des Publikums eingehen – andererseits dies so tun, daß ihre eigenen Absichten dabei nicht auf der Strecke bleiben. Eine unaufhörliche Gratwanderung, die ihnen keine der Tiefen sozialer Unsicherheit erspart. Vielleicht haben sie deshalb ein besonderes Gespür für alles, was brüchig ist. Für sie ist es lebensnotwendig, ihre eigenen Ängste auch in ihrer Arbeit zu vergegenständlichen, wollen sie nicht von ihnen überwältigt werden. Dabei legen sie für uns Wege zu uns selbst offen. Künstlerische Tätigkeit hat deshalb, ob Maler, Bildhauer, Zeichner, Fotograf, Filmemacher oder Schriftsteller sich dessen bewußt sind oder nicht, gesellschaftlichen Charakter. Und deshalb ist Kunst immer – so oder so – ein Politikum.

Die tragischen Ereignisse von Hiroshima und Nagasaki bezeugen dies noch immer am eindringlichsten. Nach dem Atombombenabwurf im August 1945 über den beiden Städten hat die US-Regierung eine vom September 1945 bis April 1952, also sieben Jahre andauernde Zensur über alle Berichte, insbesondere über die Darstel-

lung dieser Schreckenstage durch japanische Schriftsteller, verhängt. Unter ihnen sind Augenzeugen. Kurihara Sadako, Schriftstellerin und Überlebende des Atombombenabwurfs über Hiroshima, hat davon auf dem Schriftstellerkongreß „Interlit 82“ in Köln berichtet. Sie ist der Überzeugung, daß eine wahrheitsgetreue Berichterstattung, insbesondere über die Gefahren der Radioaktivität, zu einem frühzeitigen Entwicklungs- und Baustopp für nukleare Waffen geführt hätte. Die USA hatten die Macht, dies zu verhindern. „Aber auch bei strengster Zensur waren die Schriftsteller aus tiefstem Herzen überzeugt, daß sie die Erfahrungen des Schreckens am eigenen Leib niederschreiben müßten, und sie taten es auch“ (Deutsche Volkszeitung, 22. 7. 1982).

Wir brauchen die Arbeit der Künstler, wenn wir uns nicht aufgeben, wenn wir nicht vor unseren Ängsten kapitulieren wollen.

* Umkehrung einer Äußerung des niedersächsischen Innenministers Möcklinghoff, wonach die Tatsache, daß wir lange keinen Krieg mehr hatten, eine Ursache für Jugendkriminalität sei.



Das Ehekarussell

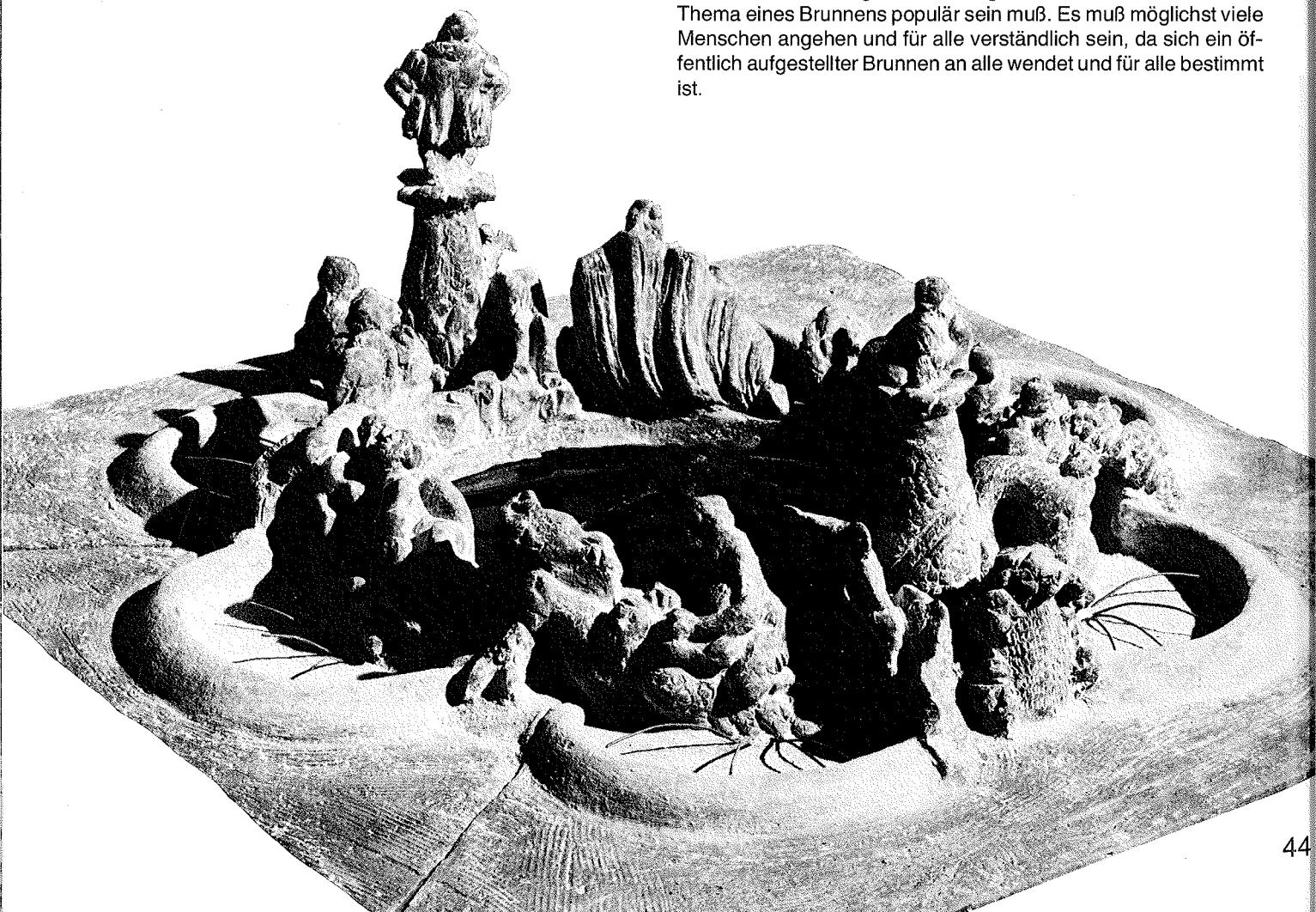
Hans Volkmann befragte Jürgen Weber über dessen Brunnenprojekt für Nürnberg

Jürgen Weber, Bildhauer und Professor am Institut für Elementares Formen an der Technischen Universität in Braunschweig, arbeitet seit 1977 an dem „größten Figurenbrunnen dieses Jahrhunderts“ (Zitat Weber). Er hat den Titel „Das Ehekarussell“ und ist eine (freie) Illustration des Gedichts „Das bittersüße ehlich Leben“ von Hans Sachs. Das Ehekarussell wird 1984 in Nürnberg's Fußgängerzone vor dem „Weißen Turm“ aufgestellt. Das Weber-Werk soll dort zusammen mit dem „Neptun-Brunnen“ zu einem Treffpunkt für Nürnberger und Nürnberg's Touristen werden.

Anfängliche Querelen und Bedenken in der Nürnberger Kulturszene, besonders über die hohen Kosten (inzwischen 1,9 Mio DM) sind nach der Offenlegung der Kostenanteile und nachdem das Modell des Brunnens vorlag, zerstreut worden. Der Künstler erhält nur gut ein Viertel der gesamten Kosten. Davon muß er die Steinplastiken selber heraushauen und sämtliche Gipsmodelle für die Bronzegießerei anfertigen, den Guß überwachen und schließlich die Aufstellung des Brunnens leiten. Fast drei Viertel der gesamten Summe verschlingen die Bronzegießerei, das Wasserspiel, die Veränderungen am zukünftigen Standort usw.

Warum will Weber gerade diesen Brunnen und mit diesem Thema bauen? Jürgen Weber: „Die Idee zu dem Brunnen stammt von mir. Ursprünglich wollte die Stadt Nürnberg zur Kaschierung des U-Bahn-Entlüftungsschachts eine zwei Meter hohe Wand aufstellen. Auf ihr sollte ich die berühmten Männer aus Nürnberg's Vergangenheit (Albrecht Dürer etc.) in Form von Reliefs darstellen.

Ich konnte die Stadt jedoch schnell von dem Brunnen-Projekt überzeugen. Die einzige thematische Bedingung von Seiten der Stadt war ein Bezug zu Nürnberg. Ich selber meine, daß das Thema eines Brunnens populär sein muß. Es muß möglichst viele Menschen angehen und für alle verständlich sein, da sich ein öffentlich aufgestellter Brunnen an alle wendet und für alle bestimmt ist.





Damit waren thematisch zwei Koordinaten gegeben, denen das zart-kräftige und dralle Gedicht des Nürnberger Schuster-Poeten Hans Sachs über „Das bittersüße ehlich Leben“ entsprach. Obgleich dieses Gedicht nun schon 500 Jahre alt ist, haben sich die Eheprobleme, folgt man Hans Sachs, weniger geändert als mancher denken würde: Es handelt sich um Liebe und Streit – und auch die Gründe dafür sind gleich geblieben.

So schilderte Hans Sachs in einem ständigen Wechsel von positiven und negativen Sätzen die Vorzüge und Nachteile seiner Ehe. Ich habe daraus ein Karussell mit sechs Wagen konzipiert, in denen das Paar mit und ohne Kinder in verschiedenen Situationen dargestellt ist: drei Wagen zeigen die positive Seite des Ehelebens, drei die negative.

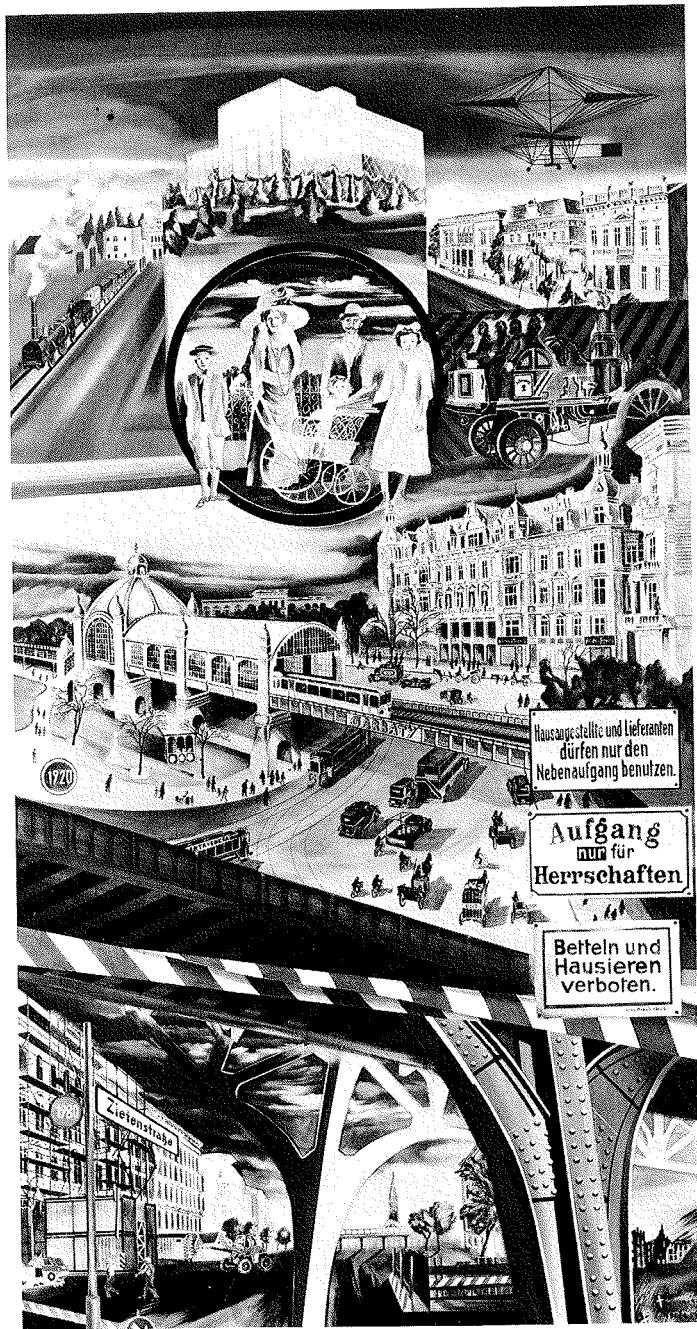
Hans Sachs schildert in seinem Gedicht sich selber ausschließlich als den leidenden oder beglückten Partner. Bei meinen Darstellungen habe ich die Aktivität auf Mann und Frau gleichmäßig verteilt und damit sozusagen nachträglich der Gleichberechtigung zu ihrem Recht verholfen. Außer den sechs großen Karussell-Wagen zeige ich in dem Brunnen einen tanzenden und singenden Hans Sachs, allegorische Figuren, Früchte, Blüten und Pflanzen. Der größere Teil der Plastiken wird in Bronze gegossen, der kleinere Teil in Marmor gehauen. Als ganzes erscheint der Brunnen wie eine große wuchernde Uferlandschaft. Durch die karussellartige Anordnung sind die Brunnenplastiken nicht zentral – vom ehemaligen Brunnenstock ausgehend –, sondern peripher angeordnet. Dadurch ergibt sich die ungewöhnlich große Zahl von Plastiken.“

Oben: Ehefelsen, Marmor, Höhe 135 cm

Links: Modellmontage mit dem Weißen Turm

Seite 44:
Modell des
Brunnens





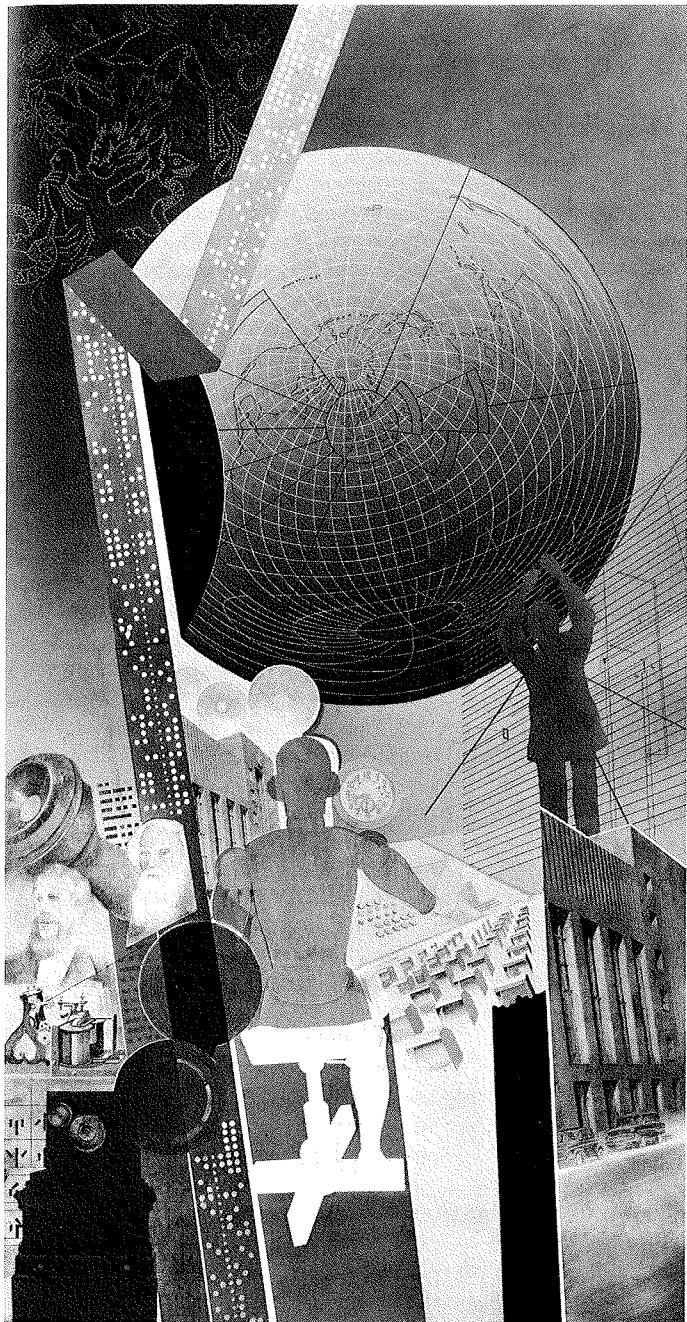
Gegen das Wegsanieren von Geschichte

Zwei politische Wandmaler in Westberlin
von Sibylle Hoffmann-Rittberg

Seit gut zehn Jahren entwickelt sich in der Bundesrepublik und in Westberlin eine neue Form der Wandmalerei, zunächst unter dem Gesichtspunkt der „Verschönerung“, ohne den Anspruch einer besonderen Thematik. Man wollte zum Beispiel massive Bunkerblocks aus dem letzten Krieg umgestalten, sie in das Stadtbild einfügen, sei es durch bunte Streifenbemalung, sei es, daß man ihnen – wie in Emden – Haussilhouetten aufmalte.

Neuerdings beginnt sich die Wandmalerei auch als ein Mittel bewußter künstlerischer Aussage zu verstehen. Das Bild an

der Hauswand soll nicht mehr bloß von einer häßlichen Fassade ablenken oder als Reklameträger dienen, sondern Blickfang sein, um den Betrachter auf bestimmte gesellschaftliche Fragen aufmerksam zu machen. Tradition hat diese Richtung in Mexiko seit der Zeit der Revolution, aus Chile kennt man sie, und seit Ende der sechziger Jahre hat sich auch in nordamerikanischen Gettosiedlungen die Wandmalerei in einem solchen politischen Kontext verstanden. Bei uns steckt die politische Wandmalerei noch in den Anfängen. Am bekanntesten wurde vielleicht die 1980 in Düsseldorf



entstandene Fassadengestaltung eines konventionellen kleinen Geschäftshauses, das verkehrsgünstig in einer Straßenkurve steht. Es ist das letzte einer Häuserzeile. Es wurde mit der Frontansicht eines teuren Autos bemalt, die Fenster bilden die Scheinwerfer und den Kühler. Es sieht so aus, als sei der Wagen von hinten durch die Mauer gerast, aber unbeschädigt geblieben. Er glänzt, darum herum aber scheint die Mauer einzubrechen, Steinbrocken und Möbel fliegen durchs Bild. Das Auto hat das Kennzeichen: Pro-Fit 80. Dieses Bild an einem solchen Haus in einer sol-

chen Lage macht auf einen Blick deutlich: Es geht um die Frage, wer am Abriß des Hauses interessiert ist, die, die darin wohnen, oder die, die am freisanierter Bauplatz verdienen würden.

Den Gestaltern dieser Wand ging es um eindeutige, griffige, sofort verständliche Bildaussagen. Agitprop an der Hauswand. In Westberlin haben sich 1979 zwei Maler zu einer anderen Art der politischen Wandmalerei zusammengefunden: Klaus Dubois und Gerd Wulff. An verschiedenen Wandbild-Projekten versuchen sie – ähnlich wie Jürgen Waller in Bremen – lokal-

4 der Wandbildfelder von Klaus Dubois (Seite 46) und Gerd Wulff (Seite 47) im Haus Zietenstraße in Westberlin, 1981



Wandbild von Klaus Dubois und Gerd Wulff in der Seestraße in Westberlin, 1982

geschichtliche Stoffe aufzugreifen und in größere Zusammenhänge zu stellen. Häufig wird ja mit der Gebäudemodernisierung das geschichtliche Umfeld eines Hauses „wegsaniert“. Dubois und Wulff wollen diesem Enthistorisierungsprozeß bildnerisch entgegenarbeiten und den Bewohnern die Geschichte ihres Lebensbereiches gegenwärtig halten. Dazu sind umfangreiche Vorstudien in Bibliotheken notwendig, das Zusammentragen von Dokumenten und Bildmaterial. Nach gemeinsamer Klärung der Thematik und Überlegungen zur Darstellungsweise teilen sich die beiden Künstler die Aufgabe; jeder übernimmt in eigener Verantwortung einen Teil des Wandbildes.

Dubois malt mit kräftigen, klaren, bisweilen grellen Farben bunte ineinandergerückte Bildgeschichten, während Wulff nach einem streng ausgearbeiteten Plan grafisch präzise, flächige Bildfiguren gegen räumliche setzt und auf diese Weise Bildperspektiven miteinander konfrontiert.

Der eine arbeitet also eher erzählend, der andere eher mit den Mitteln einer dokumentarischen Montage. Zusammen schaffen sie eine Art Bilderbuch, das den Anwohnern Geschichte als eine politische Dimension ihrer Umgebung vermittelt: Ausländern, die kaum deutsch lesen können, jungen Menschen, die ihre Stadtteilsgeschichte nicht kennen, Hinzugezogenen und Alteingesessenen.

Zwei Wandmalereien von Dubois und Wulff sind nicht an Fassaden, sondern an den Wänden von Hauseingängen angebracht. Sie haben dadurch einen nur halböffentlichen Charakter, die inzwischen mehrjährige Erfahrung hat jedoch gezeigt, daß das ihre Wirkung kaum mindert. Die erste Arbeit entstand 1979 in der Nähe des Klausener Platzes in Charlottenburg. Die Bilder sprechen von der Gründung des Stadtviertels rund um das Schloß, das hauptsächlich von Bediensteten des Hofes besiedelt wurde. In der Nähe lag ein Exerzierplatz, so daß Szenen mit Historienfigu-

ren und preußischen Symbolen einen Abschnitt des Wandbildes prägen, es folgen Szenen aus dem ersten Weltkrieg. Diesen Teil malte Wulff; er wird mit einer drängenden Lebhaftigkeit in Farbe und Komposition fortgesetzt mit Dubois' Bildern über die Zeit vor dem 2. Weltkrieg, über den Faschismus und über die Gegenwart.

Diese Bildfolge ist im Eingang eines Altbauers in der Gardes-du-Corps-Straße zu sehen. Heute, vier Jahre nach der Entstehung, gibt es erste kleine Zeichen von Beschädigung daran. Bei der Arbeit hatten die Künstler mit den Bewohnern ihr Vorhaben diskutiert, sie waren auf rege Anteilnahme gestoßen, vielleicht haben neue Mieter heute den Bezug zu den Bildern noch nicht gefunden, vielleicht haben unachtsame Jugendliche die kleinen Brandflecken und Kratzer verursacht.

Im repräsentativen Bürgerhaus in der Zietenstraße, in dem das zweite, 1981 entstandene Wandbild von Dubois und Wulff hängt, hat es solche Beschädigungen noch nicht gegeben. In gründerzeitliche Stuckumrahmungen haben die Maler hier ihre Bilder einpassen müssen, sie mußten sich mit den speziellen räumlichen Gegebenheiten zurechtfinden. Die Straße liegt in der Nähe des Nollendorfplatzes, schräg gegenüber dem Fernmeldeamt. Diesmal hat Dubois die frühe Geschichte bildnerisch verarbeitet, indem er die Schlacht bei Olmütz (1758) darstellte, an der General Zieten teilnahm. Dubois zog den historischen Bogen bis zur Zeit des ersten Weltkrieges, Wulff hat es dann übernommen, die Zeit danach, den Faschismus und den zweiten Weltkrieg in Bildfolgen zu erfassen. Es sind das Metropoltheater am Nollendorfplatz mit seiner damals berühmten Drehbühne, der Schattenriß von Erwin Piscators Kopf und der pfeifende „Krücke“ vom Sportpalast zu sehen; mit Szenen von Arbeitslosigkeit, Krieg und Gewinnlertum und mit Szenen aus dem Fernmeldeamt sind die anderen Bildtafeln gestaltet. Über das Feld mit den Bildern zum Fernmeldeamt läuft ein Telegraphenstreifen, in den die Worte: Völker hört die Signale! gelocht sind. In diesen Bildern ist es den Malern noch ansprechender als im ersten Wandbild gelungen, die historischen Dimensionen der Politik auf die spezifische Entwicklung des Stadtviertels zu beziehen. Wie Wulff hat auch Dubois direkt auf Menschen, die in diesem Viertel geboren wurden, dort gelebt oder gewirkt haben, Bezug genommen, indem er die Köpfe z.B. der Brüder Grimm, Rosa Luxemburgs und Bebels in briefmarkenartigen Bildern dargestellt hat. Es kommt auch Anna Kleindienst in dieser Galerie vor, ein Milchmädchen aus der Gegend, das wegen seines

Witzes und seiner Hilfsbereitschaft berühmt wurde.

Ganz andere Anforderungen an die Wandmaler stellte die Brandmauer eines ehemaligen Fabrikgebäudes, das jetzt diverse kleine Firmen und vor allem ein Berufsbildungswerk beherbergt, sie bildet nun die Fassade zum Sachsendamm hin. Die viel größere Fläche verlangte eine völlige neue Bildkonzeption. Zudem mußte beachtet werden, daß der Sachsendamm eine verkehrsreiche Straße ist, das Bild wird also hauptsächlich im Vorüberfahren wahrgenommen. Wulff und Dubois haben sich dazu entschlossen, von den bisherigen, sehr detaillierten Bildfolgen abzusehen und sich auf ein Hauptthema zu konzentrieren. In Abstimmung mit dem Auftraggeber haben sie einen Ausschnitt aus einem Gemälde von Oskar Schlemmer übernommen, der stilisierte Menschenkörper in einem Raum zeigt. Dieser Ausschnitt wurde maßstabsgerecht vergrößert und sozusagen hinter eine Fensterfront gebracht, die selbst auch nur gemalt ist. Die dargestellte Klinkerarchitektur gibt die originale Fassadengliederung der Fabrik wieder, welche bei der „Modernisierung“

hinter dem glatten Verputz verschwunden ist. Im unteren Teil des Bildes hat Dubois in einem kleineren Fensterrahmen kubistische Elemente auf einem Tisch vor einer Glutwelle gruppiert. Gegen das Schlemmerzitat wirkt dieser Abschnitt fast surreal, das Auge gleitet fort zu den übersichtlicheren, weil größeren Formen nach oben.

Das bisher letzte Bild der beiden Wandmaler ist 1982 entstanden in der Seestraße, gegenüber dem Osramwerk. Es befindet sich also im Wedding, einem der Arbeiterbezirke Berlins. Dieses Wandbild ist wieder an eine Brandmauer gemalt in den großen Dimensionen, die ein mehrstöckiges Berliner Wohnhaus vorgibt. Es stellt eine Synthese aus den bisherigen Arbeiten des Teams her. Wieder sind die Bilder in Fenster- bzw. Bogenfassaden gefaßt. Natürlich konnte auch hier kein szenisches Bilderbuch dargestellt werden, die Künstler mußten sich auf die Gegenüberstellung von Arbeitswelt und Freizeit bzw. Traumwelt beschränken. Wulff hat links Elemente seiner Hauseingangsbilder zusammengebracht, zuerst die öden Fassaden Berliner Hinterhäuser, in denen Arbeiter meistens wohnen, darüber geht eine Men-

schengruppe zu einem Werksgelände im obersten Bildabschnitt. Das ist ihr täglicher Weg: aus der dunklen, stickigen Enge der Hinterhauswohnung in die lärmvolle Weite des Fabrikgeländes. Rechts hat Dubois über einer – hier allerdings lichtvoller – Darstellung von Hinterhausfassaden ein Kinderkarussel gemalt. Luftballons steigen über der Silhouette der Industriestadt im Hintergrund auf, und es sieht so aus, als wäre zwischen Wohnwelt und Arbeitswelt auch noch ein Kinderreich zum Träumen da. Weil jedoch – außer zwei kleinen Figuren – die Menschen fehlen, bleibt ein Eindruck von Leere und hohler Hoffnung im Betrachter haften. In dieser jüngsten Arbeit sind Dubois und Wulff damit zu einer Problematik vorgedrungen, in der die Straßenpassanten ihren eigenen Lebenskonflikt wiedererkennen können. Mitten über beiden Teilen des Wandbildes steht wie ein Stempel das Bild der Friedenstaube.

Brandmauer eines ehemaligen Fabrikgebäudes am Sachsendamm, Westberlin, mit Wandbild von Klaus Dubois und Gerd Wulff



Das Peace Museum in Chicago

von Viktoria Hertling

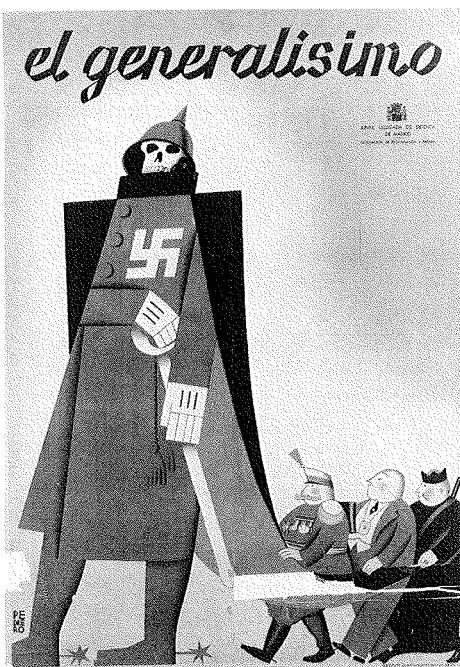
Während der letzten Jahre des Vietnamkrieges

bat man den in Chicago tätigen Künstler Mark Rogovin, zusammen mit seinen Mitarbeitern vom Public Art Workshop, eine Kulisse für einen Sketch über die Rolle der USA bei den Pariser Friedensverhandlungen herzustellen. Das Resultat war eine riesige Sperrholzfigur auf Rädern, deren Ähnlichkeit mit dem damaligen Präsidenten Richard Nixon nicht zu bestreiten war. Die Arme dieser als „Mad Bomber“ betitelten Gestalt drehten sich wie Windmühlenflügel und schleuderten dabei wahllos Bomben in alle Himmelsrichtungen, ein satirischer Kommentar auf den damals häufig zitierten Ausspruch Henry Kissingers: „Peace is at hand.“ Mit dem Ende des Krieges verschwand die Figur allerdings irgendwo in einem Abstellraum. Doch als vor fünf Jahren jemand beim Enträmpeln kurzerhand vorschlug, das sperrige Ding einfach von der Müllabfuhr abholen zu lassen, entgegnete Rogovin entsetzt, daß die Skulptur zusammen mit den Tausenden von andeigen Erinnerungsstücken der Vietnamprotestbewegung in ein Friedensmuseum gehöre.

Aus dieser zufälligen Bemerkung entwickelten sich rasch konkrete Vorstellungen und Pläne, doch bis zur Eröffnung des Museums zu Beginn des vergangenen Jahres war es noch ein weiter Weg. Obwohl die Anregung von Rogovin stammte, wurde die Verwirklichung erst durch die Mitarbeit der ebenfalls in Chicago ansässigen US-Vertreterin bei der UNICEF in New York, Marjorie Benton, ermöglicht. Sie besprach die Idee zu diesem in den USA einzigartigen Museum mit Freunden, Bekannten und Kollegen bei der UNO und beschaffte schließlich die nötigen finanziellen Mittel zur weiteren Arbeit.

Die Einweihung eines von Mark Rogovin und Barbara Browne geschaffene **Peace Mural** im Foyer des Columbia College in Chicago im September 1980 bildete den offiziellen Auftakt für das zu schaffende Friedensmuseum. Unter der Schirmherrschaft der Bürgermeisterin Jane Byrne sorgt seitdem ein Organisationskomitee, dem außer Mitgliedern diverser Friedensorganisationen auch darstellende Künstler, Musiker, Schriftsteller, Geschäftsleute, Pfarrer und andere Persönlichkeiten des öffentlichen Lebens angehören, für die notwendige Öffentlichkeitsarbeit. Denn abgesehen von Stiftungen wie der der National Endowment for the Humanities finanziert sich das Museum ausschließlich aus privater Hand.

Im Juli 1981 konnte Rogovin ein Gebäude mieten, das während der nächsten sechs Monate von einer wahren „Freiwilligenarmee“ von Friedensarbeitern reno-



Friedensplakate: USA 1975, UdSSR 1965, Republikanisches Spanien



Mark Rogovin / Barbara Brown, *Peace Mural im Foyer des Columbia College in Chicago, 1980 (Ausschnitt)*

viert und instand gesetzt wurde. Termingeschreit fand am 15. November 1981 die Eröffnung der Galerie mit einer Verkaufsausstellung statt. Der Erlös der von Freunden und Göntern gestifteten Graphiken, Gemälden, Skulpturen und Zeichnungen floß ausschließlich dem Museum zu. Die eigentliche Eröffnung des Friedensmuseums erfolgte am 3. Januar 1982.

Eine Plakat- und Postershow „Against The Wall“ mit Beiträgen von Künstlern aus zwanzig Ländern erstreckte sich thematisch von der Französischen Revolution bis zum Befreiungskampf in El Salvador. Zu den vertretenen Künstlern gehörten u.a. Pablo Picasso, Käthe Kollwitz, Ben Shan, Hugo Gellert und John Heartfield. Neben Plakaten für den Frieden aus den zwanziger und dreißiger Jahren bildeten natürlich die Poster der Vietnamprotestbewegung einen wichtigen Schwerpunkt. Und selbstverständlich fehlte unter den Ausstellungsstücken auch nicht der nixonoide verrückte Bomber, der schließlich das Ganze angezeigt hatte. Die Aufnahme der Ausstellung durch die Bevölkerung wie durch die Presse war ausgesprochen positiv.

Die zweite Ausstellung hatte einen ähnlichen, wenn nicht sogar noch einschneidenderen Erfolg. In der oberen Galerie waren unter dem Titel „Von Daumier bis Donnesbury“ Zeichnungen und Karikaturen zum Thema Krieg und Frieden zu sehen.

Wieder war das Spektrum der Beteiligten breit und international. Zu den besonders in den USA bekannten Künstlern zählten Fred Wright, Ollie Harrington, Nicole Hollander, Jules Fieffer, Bill Mauldin, Tony Auth und Oliphant. Gleichzeitig wurden in der unteren Galerie des Museums drei vollständige originale Holzschnittserien von Fritz Eichenberg vorgestellt. Der in Köln geborene Künstler, dessen „Habicht und Taube“ als Symbol des Museums benutzt wird und als Poster erhältlich ist, wirkte seit vier Jahrzehnten in den USA und ist besonders durch seine vielen Buchillustrationen bekannt und geschätzt.

Ab 6. August 1982, dem Jahrestag des ersten Atombombenabwurfs über Hiroshima und Nagasaki, wurden dann als Leihgabe der japanischen Regierung Bilder und Zeichnungen von Überlebenden dieses nuklearen Infernos gezeigt. Diese Ausstellung mit dem Titel „Das unvergessene Feuer“ sollte dazu beitragen, in der amerikanischen Bevölkerung ein besseres Verständnis für die Auswirkungen eines Atomkrieges zu wecken, was in Anbetracht des gewaltigen Aufschwungs der „Freeze-Bewegung“ in den USA mit ihrer Forderung nach dem Einfrieren der Atomrüstung besonders wichtig ist.

Obwohl die Räumlichkeiten des Museums begrenzt sind, bieten sich bereits Möglichkeiten für Dia- und Filmvorführun-

gen. Weiterhin sind ein Forschungszentrum und ein Workshop für Kinder geplant. In Verbindung mit der Eröffnungsausstellung hat das Museum bereits in den Schulen von Chicago einen Aufsatz- und Posterwettbewerb zum Thema Frieden ausgeschrieben. Die besten Arbeiten werden als Kalender vervielfältigt und an die Schulen verteilt. Einige der anderen Wirkungsbereiche des Museums entfalten sich auch aufgrund der Initiative seiner vielen Freunde und freiwilligen Mitarbeiter. So ist das Museum zu einem beliebten Forum und Treffpunkt für Liedermacher, Filmschaffende, Kunsthistoriker, Märchenerzähler, Graphiker und Journalisten geworden.

Zum Abschluß ein Tip für USA-Reisende: Als „Eintrittsgeld“ nimmt man im Museum auch gerne Friedensplaketten, Aufkleber und Poster von der europäischen Friedensbewegung entgegen, denn eine der nächsten Ausstellungen soll **10000 Bottoms For Peace** zeigen.

Adresse des Friedensmuseums:
The Peace Museum, 364 W. Erie Street,
Chicago, Illinois, Telefon 312-440-1860.
Geöffnet dienstags und freitags von 12
bis 17 Uhr, donnerstags von 12 bis 20
Uhr, samstags von 10 bis 16 Uhr.

Ghetto Dreams are Marching

Die New Yorker Malerin Tecla
von Peter Schütt

Im eleganten Guggenheim-Museum der modernen Künste, gleich um die Ecke, sucht man ihre Bilder vergeblich. Aber dafür hatte sie kürzlich eine Ausstellung im Foyer der Vereinten Nationen, und zur großen New Yorker Friedensdemonstration am 12. Juni 1982 stand ihr Friedensplakat an jeder zweiten Straßenecke. In Harlem und Greenwich Village, außerhalb der Wolkenkratzeravenuen, kennt sie fast jeder. Ich meine Tecla, die legendäre Malerin aus New York. Abseits vom Broadway fragte ich drei Leute nach ihrer Adresse. Die beiden ersten waren Fremde wie ich, aber der dritte, ein Junge aus Puerto Rico, wußte sofort Bescheid und zeigte mir den Weg zu ihrem Atelier: Westbeth Artist's Housing H 957, 463 West Street, NY 10014. In diesem Hochhaus wohnen lauter Künstler, zusammen 357 Maler, Grafiker, Bildhauer, Schriftsteller und Schauspieler; ein Drittel von ihnen sind Frauen. Das Gebäude, an die zwanzig Stockwerke hoch und um die Jahrhundertwende im Zuckerbäckerstil erbaut, gehörte früher einer Tiefengesellschaft. In den sechziger Jahren hat die Stadt das halb verfallene Haus gekauft und die geräumigen Büros in Studios und Atelierwohnungen für sozial bedürftige Künstler umgebaut. Jetzt möchte der Bürgermeister die Sozialwohnungen gern an zahlungskräftigere Privatleute verkaufen, aber die Künstler wehren sich mit Händen und Füßen gegen den Ausverkauf ihres Stadtteils an die Reichen und die Superreichen. Sie stehen mit ihrem Widerstand nicht allein: Überall ringsum in Harlem und Greenwich Village hat der Häuserkampf begonnen, setzen sich die einheimischen Afroamerikaner und Puertoicaner gegen den Plan der Wallstreet-Banker zur Wehr, aus dem Armeleuteharlem eine Absteige für die Schickeria zu machen.

Tecla kennt hier jede Ecke, jeden Winkel. Sie war gerade zehn Jahre alt, als ihre Eltern auf der Flucht vor dem Hunger von Bessarabien über den Ozean nach Amerika kamen, aber sie hat ihre Vatersprache, das Russische, und ihre Muttersprache, das Jiddische, bis heute nicht verlernt. In Harlem fand die Familie ein winziges Dach über dem Kopf, in einer schon damals

ziemlich verkommenen Wohngegend, in die die Ärmsten der Armen zogen, die Schwarzen aus dem amerikanischen Süden, die in der großen Stadt Arbeit und ein besseres Leben suchten. Die Menschen Harlems, ihre Schönheit, ihre Musik, ihre Zuversicht, haben Tecla seitdem nicht mehr losgelassen. Sie hat dort, an der Grenze zwischen Harlem und dem Künstlerviertel Greenwich Village, wo sie noch heute arbeitet und wohnt, Wurzeln geschlagen, und sie hat die sozialen, politischen und kulturellen Kämpfe der Bewohner mehr als fünfzig Jahre mit ihrer Kunst begleitet.

Tecla war neunzehn Jahre alt und hatte sich schon ihren Künstlernamen zugelegt, als sie zusammen mit ihrem Vater, der ein aktiver Gewerkschafter und Sozialist war, auf die Straße ging und ihre ersten Plakate zeichnete: für Sacco und Vanzetti, die zum Tode verurteilten Arbeiterführer aus Italien, die damals für alle amerikanischen Einwanderer zum Symbol für ihren Kampf um Menschen- und Bürgerrechte geworden waren. Tecla wird verhaftet, verliert wegen ihres politischen Engagements ihren Arbeitsplatz, aber sie „bleibt auf der Straße“. Mitten in den Slums bemalt sie, unter den Augen der Nachbarn und der Polizei, kahle Häuserwände, sie gestaltet die Kulissen für die Kellertheater der Schwarzen, und sie lernt bei ihrer künstlerischen Basisarbeit die bedeutendsten Persönlichkeiten des anderen Amerika, die Helden der Harlem Renaissance, kennen, den Dichter Langston Hughes, den Sänger und Schauspieler Paul Robeson, den Professor DuBois und viele andere mehr. Sie hat viele von ihnen gezeichnet, meistens mit Kohle, und sie bewahrt die Originale bis heute in ihrer Atelierwohnung auf. Aber Tecla hat nicht nur die Berühmtheiten der Epoche im Bild festgehalten, am liebsten hat sie die Leute von nebenan porträtiert, die Gassenjungen und -mädchen, in deren frechen Lachen sich allem Elend zum Trotz doch ein optimistischer Widerschein der Harlem Renaissance abzeichnet. Die Straßen Harlems wurden ihr bevorzugtes Atelier, und obwohl vierzig und fünfzig Jahre alt, haben ihre Kohle- und Bleistiftzeichnungen nichts

von der Frische und der Vitalität verloren, die damals, im Gegensatz zur Tristesse von heute, das Menschen- und das Straßenbild New Yorks zu prägen schien.

1935 beteiligte sie sich an der Gründung und am Aufbau des CNA, des Committee of Negroes in the Arts, und obwohl sie die einzige Weiße war, hat sie dem Vorstand jahrzehntelang angehört, in den fünfziger Jahren zusammen mit Sidney Poitier, Harry Belafonte und James Baldwin. Immer wieder waren es die Kampagnen der amerikanischen Bürgerrechtsbewegung, denen sie ihre ganze Energie und Phantasie zur Verfügung stellt. Sie kämpft mit Plakatentwürfen, Reden und Aktionen für die Freilassung der Neun von Scottsboro, die von der Rassenjustiz wegen angeblicher Vergewaltigung zum Tode verurteilt werden sollten, sie setzt alle ihre Mittel und Möglichkeiten ein, um Julius und Ethel Rosenberg vor dem elektrischen Stuhl zu retten. Sie begleitet Martin Luther King auf den Bürgerrechtsmärschen durch den amerikanischen Süden und zeichnet ihn gleich nach seiner Ermordung als schwarzen Christus, ein Porträt, das an Käthe Kollwitz' Bild des toten Liebknecht erinnert. Als sich nach dem Tode von Martin Luther King das schwarze Proletariat in über vierzig amerikanischen Städten gegen den Rassenterror erhebt, ergreift sie mit einem ihrer bekanntesten Plakatentwürfe unzweideutig Partei: Ghetto Dreams are Marching. Die Träume der Ghettobewohner haben sich auf den Weg gemacht. Ein paar Jahre später engagiert sie sich mit ganzer Kraft in der weltweiten Solidaritätsbewegung für die Befreiung von Angela Davis. Teclas Porträtszeichnung der schwarzen Bürgerrechtskämpferin, das auf Millionen Flugblättern und Plakaten auf der ganzen Welt verbreitet wird, sorgt dafür, daß Angelas Gesicht sich tief in das Bewußtsein und das Gewissen der Menschheit einprägt. Sie porträtiert die Queen Mothers, sieben schwarze Mütter aus dem New Yorker Stadtteil Queens, die gemeinsam für die Freilassung ihrer unschuldig ins Gefängnis geworfenen Söhne und Töchter kämpfen. Als sich 1974 die Indianer in Wounded Knee gegen die andauernde Unterdrück-



Bildnis Paul Robeson, 1973, Kohle



Die Qualen der Mütter und der Söhne (für die Queen Mothers), 1977

kung ihres Volkes gewaltfrei zur Wehr setzen, reist Tecla in die entlegenen Reservate der Zapote und hält die unsägliche Armut, aber auch den zähen Widerstand der Uramerikaner gegen die weißen Herren auf ihren Bildern fest. Sie zeichnet zwangssterilisierte Frauen, um anzuprangern, daß der Völkermord an den indischen Nationen immer noch andauert.

Es versteht sich von selbst, daß Tecla sich auch in der aktuellen Friedensbewegung nützlich zu machen versucht. Sie hat kürzlich, angeregt durch das Gedicht von Nazim Hikmet, „Das Mädchen von Hiroshima“ gemalt und hat einen der bekanntesten Texte der amerikanischen Antikriegsliteratur, den Hymnus „Green corn, seed corn rebellion“ der über achtzigjährigen Arbeiterschriftstellerin Meridel Le Sueur illustriert. Als Vorlage für das Plakat zur New Yorker Friedensdemonstration am 12. Juni 1982 stellte sie dem Koordinierungsausschuß ihre Kohlezeichnung „Frauen und Mütter wollen Frieden und Freiheit“ zur Verfügung. Sie hat auch geholfen, den New Yorker Children's March for Peace zu organisieren: Während der UNO-Sondersitzung über Abrüstung ist zu jeder vollen Stunde eine Gruppe von zwölf Kindern aus den Elendsvierteln Harlems und der Bronx zum Zentrum der Vereinten Nationen am East River marschiert. Jedes Kind hatte auf einem selbstgemalten Plakat seinen sehnlichsten Wunsch aufgeschrieben. Am Ende des „Gänsemarsches“ ging immer ein Künstler aus den Westbeth-Künstlerwohnungen oder aus dem Ensemble des Bread and Puppet Theaters und trug ein Schild mit der Aufschrift: „Nur im Frieden werden unsere Träume wahr!“ – Ghetto Dreams are Marching!

Teclas Werk und Wirkung beschränkt sich längst nicht mehr auf Nordamerika. Sie hat spanische Fischer bei ihrer harten Arbeit gezeichnet und Bergarbeiter aus Wales. Oft ist sie nach Mexiko gereist und hat dort, zusammen mit Pablo Higgins und Elizabeth Cattlet, in den sechziger Jahren mehrere große Wandmalereien gestaltet. 1978 hatte sie in der DDR, im Kulturzentrum am Fernsehturm in Berlin, eine Ausstellung. 1980 wurde anlässlich der Weltfrauenkonferenz der UNO in Kopenhagen ihre Serie „Frauen in der dritten Welt“ gezeigt. Stolz ist Tecla mit gutem Grund auf die Dokumentation ihres Gesamtwerkes, die 1978/79 im UNO-Gebäude am East River zu sehen war. Aber es geht ihr nicht um Repräsentation, sie möchte mit ihrer Kunst den Menschen möglichst ohne Umwege und Umstände erreichen. Sie hat ihre Bilder und Zeichnungen mehrere Male in New Yorker Gefängnissen gezeigt, in ge-



werkschaftlichen Kulturzentren wie dem New Yorker Martin Luther King Labor Center oder in Kirchengemeinden. Während ich sie besuche, sind wichtige Teile ihres Werkes gerade in der Siebentausendseelengemeinde St. Peter in Minnesota ausgestellt. Sie verachtet, im Gegensatz zu manchen ihrer Berufskollegen, die Provinz nicht, sie „zieht gern über die Dörfer“, und wo in der weiten Prärie Amerikas ein Fokus für neue Ideen entsteht, ist sie immer bereit und zur Stelle, das Feuer der Begeisterung mit ihrer Kunst zu schüren. So arbeitet sie an der in Kansas herausgegebenen linken Literaturzeitschrift „Quindaro“ mit und schreibt genauso uneigennützig, ohne Honorar für „Theatrework“, das in Minnesota erscheinende Magazin aller progressiven freien Laien- und Straßentheatergruppen, dem die derzeitige US-amerikanische Kulturbewegung wichtige Impulse verdankt. Wachsam registriert sie alle künstlerischen Neuansätze, und mehrmals im Monat versammelt sie in ihrem Atelier einen Kreis

junger Grafiker, Maler und Bildhauer aus ihrer New Yorker Nachbarschaft um sich.

Zum bleibenden Lebenswerk Teclas gehört eine imponierende Porträtreihe all jener Vertreter des anderen Amerika, die gegen die Sklaverei und die Rassendiskriminierung gekämpft haben. Zu ihnen zählen Harriet Tubman, Henry David Thoreau, John Brown, Frederick Douglass, W. E. B. DuBois, Paul Robeson, Martin Luther King, Malcolm X, Angela Davis und Pete Seeger. Teclas Arbeiten, entstanden in einem Zeitraum von mehr als einem halben Jahrhundert, stellen zusammen eine einzigartige Chronik der amerikanischen Bürgerrechtsbewegung dar, eine künstlerische Chronik, die Kreuzweg und Triumphzug in einem ist. Weil Teclas Werk vom offiziellen Kunstbetrieb der USA jahrzehntelang totgeschwiegen wurde, ist es auch der internationalen Öffentlichkeit bislang zum größten Teil unbekannt geblieben. Dennoch – ihr Beitrag zur fortschrittlichen Weltkunst unserer Epoche ist unübersehbar.

Ein Tisch, ein Buch und ein Stuhl

Interview mit Ismail Shammout
von Karin Berger

Nach der Annektion der Altstadt von Jerusalem im Jahr 1967 drangen israelische Soldaten in das Büro der Arabischen Liga ein. Ihr Blick fiel auf zwei Gemälde von Ismail Shammout. Sie richteten ihre Maschinenpistolen gegen die Bilder und eröffneten das Feuer. Ismail Shammout ist einer der profiliertesten arabischen Maler, ist Mitglied im Kongreß des palästinensischen Nationalrates und seit 1965 Leiter der Abteilung Kultur und Volkskunst der PLO. Bis Ende 1966 lebte Ismail Shammout in Jerusalem. Durch Zufall entging er der Verhaftung des PLO-Direktoriums. Seitdem lebt er in Beirut.

Herr Shammout, im Moment ist man in Beirut damit beschäftigt, die Verwundeten in den Krankenhäusern zu versorgen, die Infrastruktur der Stadt wieder aufzubauen. Ist es in dieser Situation nicht unmöglich, für die palästinensische Kultur zu arbeiten?

In der momentanen Situation ist die gesamte Arbeit der PLO sehr eingeschränkt: die kulturelle Arbeit, die militärische und die politische. Unsere Kultur- und Kunstabteilung konnte bisher die Arbeit nicht wieder aufnehmen. Ein Grund dafür ist, daß die Gebäude zerstört wurden und damit auch unsere Büros, ein anderer, daß wir für unsere Arbeit Material brauchen. Und dieses Material haben wir nicht. Das, was nach dem Krieg noch erhalten war, nahm die israelische Armee mit.

Um welche Materialien handelt es sich dabei hauptsächlich?

Wir hatten eine wertvolle Ausstellung über palästinensische Kunst und Kultur mit vielen alten, typisch palästinensischen Trachten, die sich während der letzten Jahrhunderte entwickelt hatten. Diese Ausstellung war in vielen Museen der Welt. Außerdem wurden etwa 20000 Filme geraubt, die uns von der UNO-Vertretung in Wien übergeben worden waren. Das waren Dokumente

über das Leben des palästinensischen Volkes in den Jahren von 1950 bis 1975. Etwa 300 Gemälde wurden geraubt und die einzige existierende Sammlung palästinensischer Plakate von 1965 bis heute. Sie nahmen auch Kameraleute und Projektoren mit, sogar lächerliche Kleinigkeiten wie Stühle, Telefone, Tische und Papierkörbe.

Der wissenschaftlichen Forschungsabteilung wurden etwa 25000 Bücher aus der Bibliothek gestohlen, die alle die palästinensische Geschichte und Gegenwart behandeln. Darunter waren seltene und sehr alte Exemplare. Diese Bibliothek war öffentlich. Jeder konnte die Bücher benutzen, egal woher er kam. Das hat aber diese Abteilung nicht aufgehalten, ihre Arbeit wieder zu beginnen. Anfang November brachte sie die erste Ausgabe ihrer monatlichen Zeitung nach dem Krieg heraus.

Den Palästinensern wurde also nicht nur ihr Land, sondern auch ein Teil ihrer Geschichte gestohlen. Welche Möglichkeiten gibt es, diese Kulturgüter wieder zurückzubekommen?

Wir haben der UNESCO eine Liste der Dinge, die uns geraubt wurden, übergeben. Die UNESCO hat versprochen, sich zu bemühen, diese Materialien und Kunstwerke zurückzubekommen. Wir gehen aber nicht davon aus, daß diese Kulturgüter nur Besitz des palästinensischen Volkes sind. Wir glauben, sie gehören zur Kultur der ganzen Welt, zur Kultur der Menschheit.

Welchen Zweck verfolgt Ihrer Meinung nach Israel mit dem Diebstahl palästinensischen Kulturgutes?

Israel hat nicht nur den palästinensischen Boden geraubt; Israel versucht, alles zu zerstören, was darauf hindeutet kann, daß Palästina von Palästinensern bewohnt war. 1981 gab es in Syrien eine internationale Konferenz über palästinensische Kultur. Etwa 150 Wissenschaftler aus der ganzen Welt waren

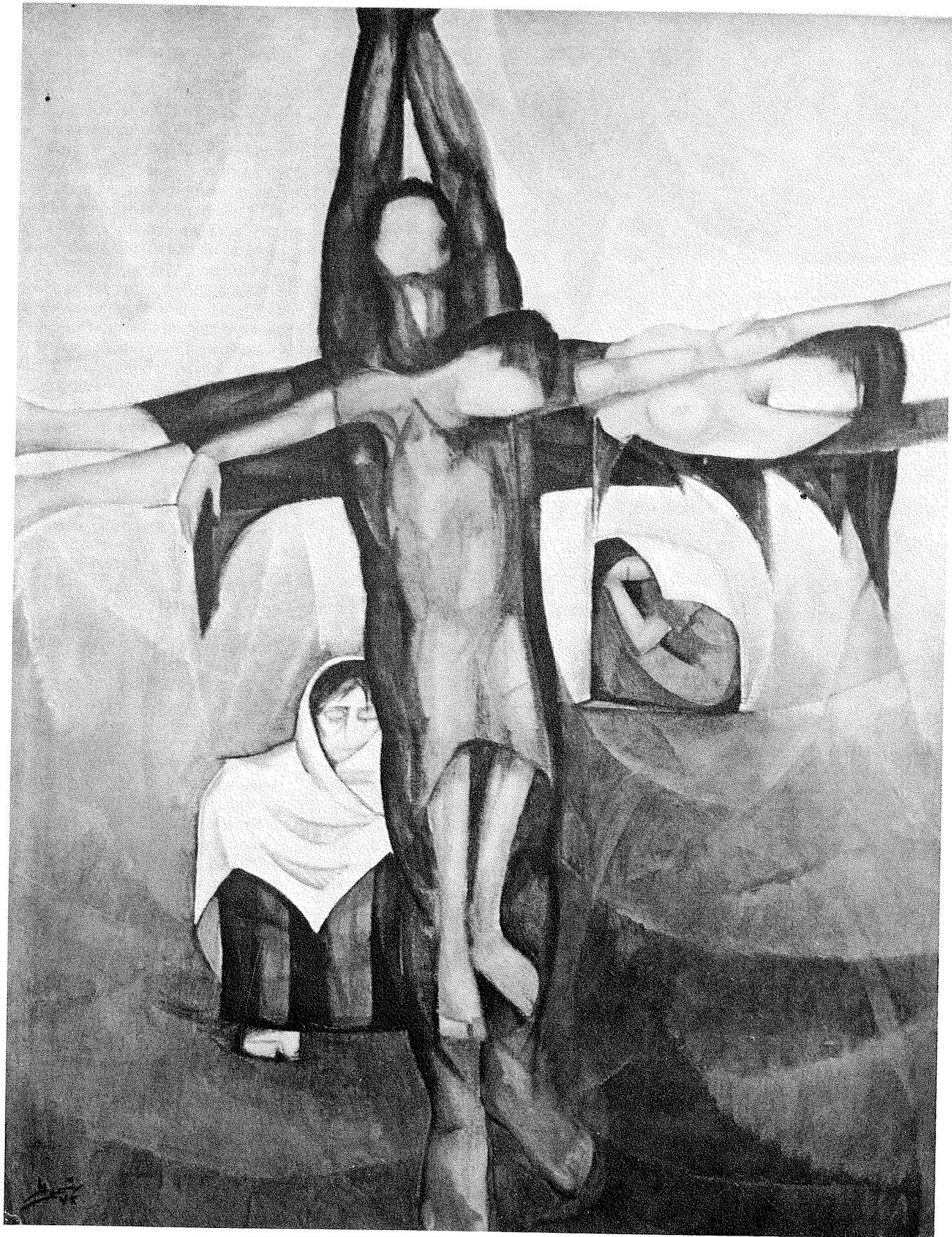
anwesend. An Israel wurde die Forderung gerichtet, jede Spur einer früheren Kultur, jede Ruine, jede Skulptur zu erhalten. Warum das gefordert wurde?

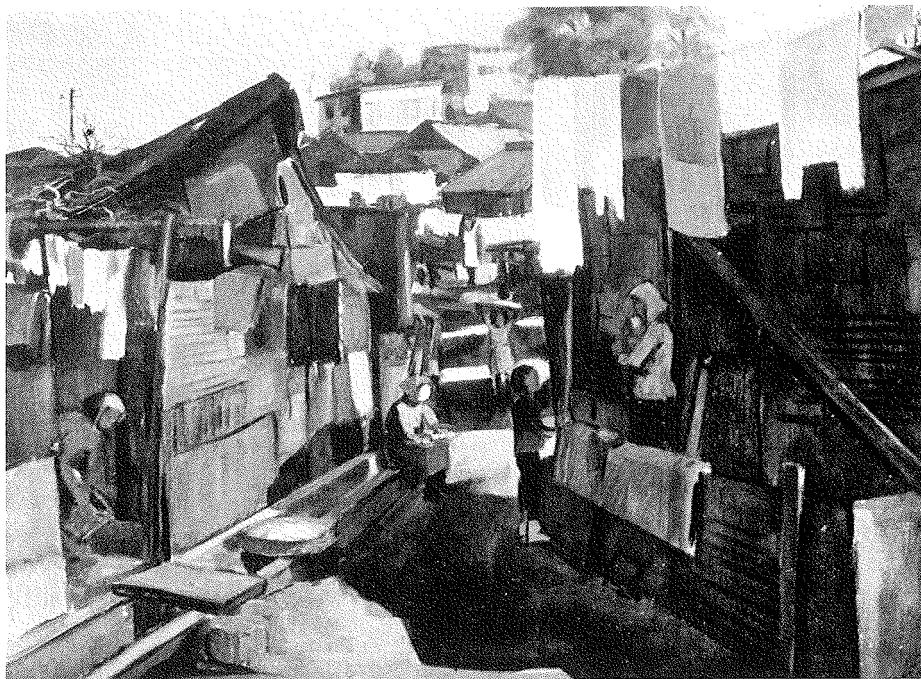
Weil Israel nach dem Motto vorgeht: Wir forschen nach, um zu beweisen, daß die Hebräer vor 2000 oder 3000 Jahren in Palästina lebten. Alles andere wird vernichtet und zerstört. Man kann aber unsere Geschichte, die so intensiv mit diesem Gebiet verbunden ist, nicht leugnen. Es genügt, sich eines der reichen Motive auf einem alten palästinensischen Kleid anzusehen, um zu wissen: Das kann nicht innerhalb von 30 Jahren entstanden sein. Dazu braucht es Erfahrungen von Hunderten, vielleicht auch tausend Jahren.

Bei der Bombardierung und den Massakern im Libanon, bei früheren Massakern wurden viele Palästinenser getötet. Wie weit waren palästinensische Künstler unter den Opfern der israelischen Aggression?

Es wurde in den Massenmedien oft gesagt, Israel sei eine entwickelte Gesellschaft, die versucht, eine neue Kultur auf diesem palästinensischen Boden zu errichten. Die Wahrheit ist, wie gesagt, daß Israel unsere Kultur geraubt hat. Dazu gehört auch, daß sehr viele unserer Künstler und Kulturfunktionäre ermordet wurden, und zwar ganz gezielt ermordet wurden. Zum Beispiel Ghassan Kanafani, ein Schriftsteller, Dichter und Journalist, wurde 1973 ermordet. Im gleichen Jahr wurde Kamal Nasser, ein bekannter palästinensischer Dichter, ermordet. Auf den Direktor der wissenschaftlichen Forschungsabteilung der PLO wurde ein mißlungener Mordanschlag durchgeführt. Sie schickten ihm eine Bombe in einem Brief. Als er ihn öffnete, verlor er seine Hand, mehrere Finger der anderen Hand und sein Augenlicht. Auch die palästinensischen Kameramänner Hani Jawharieh, Omer Ali, Muti Ahmed wurden ermordet.

Oder Fayez Beirakdar. Er war selbst Maler und bemühte sich um Ausstellungen





Ismail Schammout, *Lager Tell az-Zataar*, 1970, Öl, 50 × 70 cm

der Kunstgegenstände, die in den Kulturwerkstätten der PLO erzeugt wurden. Er kam in diesem Krieg ums Leben. Er war in seiner Wohnung und versuchte – trotz dieser Situation – zu zeichnen, produktiv zu sein. Während des israelischen Angriffs wurde seine Wohnung bombardiert. In den von Israel besetzten Gebieten wurden Künstler festgenommen und ins Gefängnis gesteckt, ihre Häuser und Wohnungen wurden gesperrt oder in die Luft gesprengt.

Das sind alles Beweise dafür, daß Israel eine Macht ist, die gegen die Kultur und Kunst des palästinensischen Volkes vorgeht. Schauen Sie sich nur die Fotos von Jerusalem vor 1967 an und schauen Sie die von heute an. Auf den alten sehen Sie im Zentrum niedrige Häuser, die 200, 300 Jahre alt waren. Diese Häuser wurden abgerissen und damit ein Teil unserer Kultur.

Glauben Sie, daß die Massaker von Sabra und Shatila das Ende der israelischen Aggression waren?

Ich glaube nicht, daß dieser Krieg das Ende war. Das Ende würde meiner Meinung nach bedeuten, wenn das ganze palästinensische Volk ums Leben kommt. Ich glaube, solange ein Palästinenser lebt, wird es das palästinensische Problem geben. Aber ich stelle mir auch

die objektive Frage: Wie lange wird diese Welt im 20. Jahrhundert noch solche Entwicklungen dulden?

Mir scheint, die ganze Welt sieht zu und niemand tut etwas. Was glauben Sie, ist der Grund dafür, daß der Staat Israel nicht schon lange für seine Politik verurteilt wird?

Diese Frage ist sehr schön, aber sie müßte eigentlich von mir kommen. Da Sie die Frage aber gestellt haben, werde ich versuchen, sie zu beantworten. Meiner Meinung nach gibt es eine indirekte Beherrschung Westeuropas durch die USA. Und die USA verteidigt Israel, egal was es macht. Aber durch die Bombardierung und den Krieg im Libanon hat Isarel international viel von seinem Ruf verloren. Ich glaube, es ist nun klar geworden, daß Israel nicht dieser schwache kleine Staat ist, der von den mächtigen, bösen Arabern angegriffen wird, sondern umgekehrt. Sogar in Israel haben 400000 Menschen an einer großen Demonstration gegen diese Politik teilgenommen. Wir wundern uns aber über die unklare Haltung vieler westeuropäischer Staaten. Würde Westeuropa in dieser Frage eine klare Haltung einnehmen, könnte die Problematik Palästina bald eine andere Richtung nehmen.

Wieweit hängt Ihrer Meinung nach die Haltung Westeuropas mit den Erfahrungen im Nationalsozialismus zusammen?

Bestimmt spielt die Sympathie, die die Europäer für die Juden auf Grund der Ereignisse im Faschismus haben, eine große Rolle. Aber dieser Komplex, wenn ich es so nennen darf, fängt langsam an zusammenzubrechen. Ich stand in Beirut gemeinsam mit einem dänischen Journalisten vor einem zerstörten Haus. Er sagte zu mir: Israel hat dieses Gebäude nicht zerstört. Wer es zerstört hat, ist das Schuldgefühl der Europäer gegenüber den Juden – und damit Israel. Es ist deutlich, daß die Zionisten eine sehr große Rolle in der Propaganda in Westeuropa spielen. Ich möchte hier auch deutlich zwischen Juden und Zionisten unterscheiden. Deswegen sage ich Zionisten. Sie sind in ihrer Propaganda sehr aktiv und haben wichtige Positionen inne. Als die Ereignisse im Libanon im westeuropäischen Fernsehen gezeigt wurden, versuchten manche Reporter im Kommentar, Israel positiv einzuschätzen. Die Bilder waren aber so schrecklich, daß sie genügten. Es war egal, was der Reporter dazu sagte.

Noch einmal zurück zu den kulturellen Problemen. Was sind die konkreten Aufgaben der kulturellen Arbeit der PLO für die Zukunft? Wie können Sie in der momentanen Situation mit diesen Aufgaben beginnen?

Wir müssen wieder anfangen, auch wenn wir bei Null beginnen. Zuerst müssen wir die kaputten Wände unserer Büros wieder ganz machen, um einen Raum mit vier Wänden und einem Dach zu haben. Dann kaufen wir uns langsam einen Stuhl, einen Tisch und ein Buch. Die Maler, deren Gemälde gestohlen sind und die noch leben, werden neue Gemälde malen. Die Werkstätten, die wir aufgebaut hatten, um unsere Nationalkultur zu erhalten, werden wir noch einmal aufbauen. Wir werden noch einmal einen Film nach dem anderen drehen, ein Buch nach dem anderen sammeln.

Chicano Fotografie

von Lisa Puyplat

Die Chicanos sind ein Minderheitenvolk, das – zugewandert aus Mexiko – vor allem im Süden der USA lebt, unter anderem in den Staaten Kalifornien und Colorado, Arizona, New Mexiko und Texas. Wie andere ethnische Minderheiten in den USA haben die Chicanos lange ihre Eigenarten verleugnet, wollten sich im Schmelziegel „Vereinigte Staaten“ integrieren.

Die Ausstellung mit Chicano-Fotos, die im Januar vom Kulturamt der Stadt Erlangen veranstaltet wurde, ist die erste Gruppenausstellung von Chicano-Fotografen in Europa. Sie kennzeichnet ein Umdenken, das vor rund zehn Jahren einsetzte.

Nachdem den Chicanos die bürgerliche Emanzipation aus unterschiedlichen Gründen verweigert wurde und sie deshalb weitgehend aus den etablierten Institutionen ausgeschlossen waren, machten sie sich – vorzugsweise die Intellektuellen und die Künstler unter ihnen – auf die Suche

nach ihrer eigenen Identität. Nicht zuletzt getragen von dem Bewußtsein, daß sie einen erheblichen Beitrag zum wirtschaftlichen, gesellschaftlichen und künstlerischen Leben in den USA beigetragen haben.

Diese Ausstellung mit 19, zum Teil international bekannten, Fotografen macht das breite Spektrum der Chicano-Fotografie deutlich. Bilder aus Vorstädten, aus Kreipen und Läden, Bilder von Arbeitenden und Feiernden, die vielen Familienbilder vor allem lassen ein anderes Amerika entdecken, in dem der „american way of life“ sich nicht mehr mit dem euro-amerikanisch geprägten Schmelziegel gleichsetzen läßt. Die Ausstellung entstand in Zusammenarbeit mit dem „Aztlan Cultural, Oakland“, einer Organisation zur Förderung der Chicano-Kultur in Kalifornien und dem Institut für Anglo-Amerikanistik der Erlanger Universität.

Lois Carlos Bernal (Casados, San Diego), Restaurant, Ehepaar, 1980





Verbreitung verboten

Ein Fall von Zensur
in Südafrika
von Werner Marschall

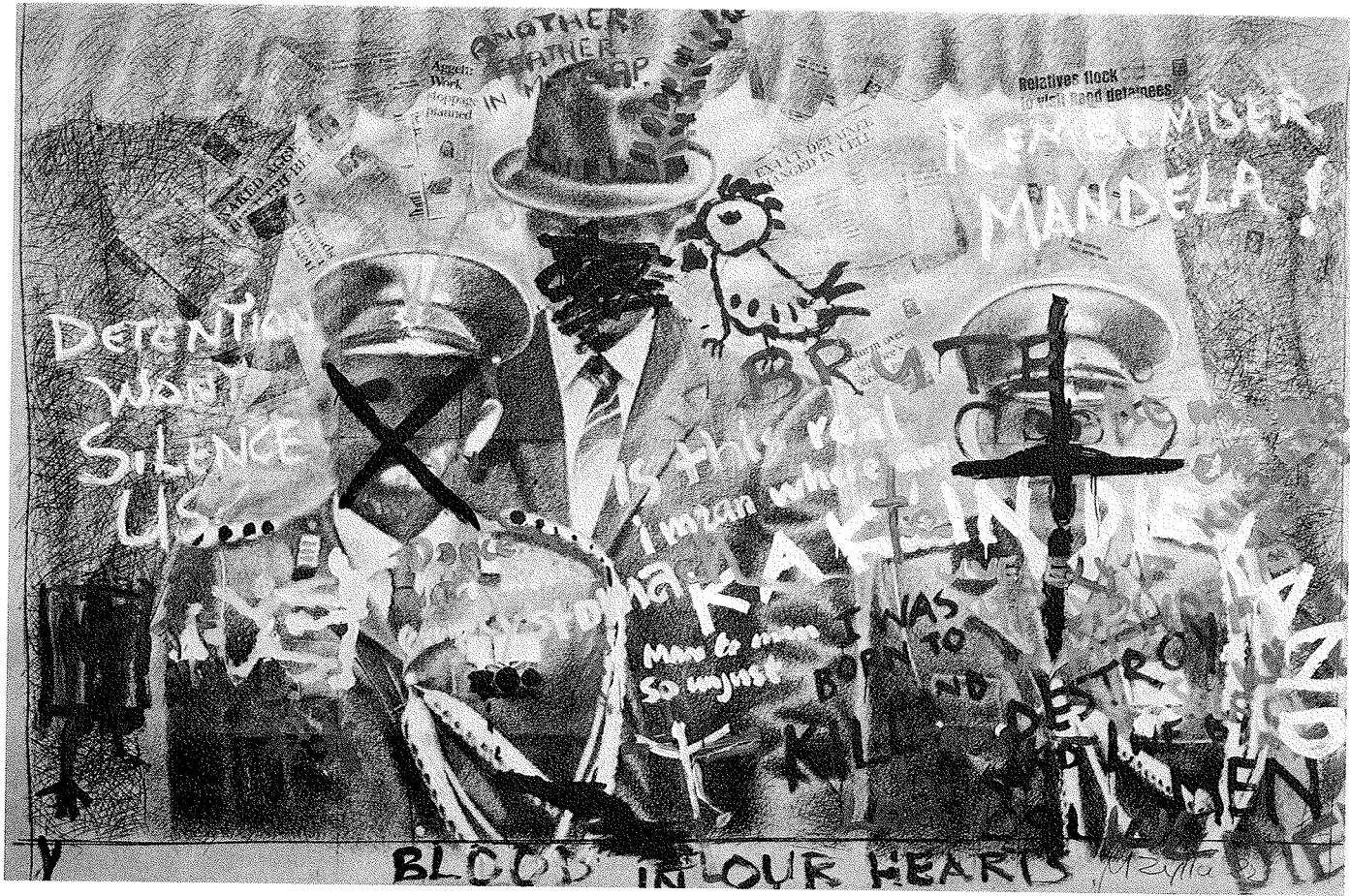
Am 5. Juni 1982 führte in einem Kirchenraum in Kapstadt der Maler und Grafiker Manfred Zylla beim „Community Art Project“ eine behördlich genehmigte Aktion „Interaction: A Public Event“ durch. Jetzt ist er den Repressionen des Apartheid-Systems ausgesetzt.

Manfred Zylla ist 1939 in Augsburg geboren. Er lebt seit vielen Jahren in Südafrika, ist mit einer Farbigen verheiratet und hat zwei Kinder. Den Tendenzen-Lesern wurde er in unserem Schwarzafrica-Heft (Nr. 132, Seite 32f.) vorgestellt; eine weitere Arbeit von ihm brachten wir in Nr. 138 (Seite 66). Seit einem Jahr ist er Dozent für Druckgrafik an der Kunsthochschule Kapstadt. Die Nationalgalerie in Kapstadt hat schon vor zwei Jahren eines seiner Bilder mit Antiapartheid-Thematik angekauft.

C.A.P. (Community Art Project) ist im ehemaligen „District Six“ in Kapstadt angesiedelt, einer Gegend, in der hauptsächlich Farbige wohnten, von denen die meisten inzwischen aufgrund des „Group Areas Act“ ausgesiedelt wurden. Es veranstaltet Konzerte und Ausstellungen,

Kurse für Kunst und Kunsthandwerk und weitere kulturelle Aktivitäten. Da C.A.P. aus staatlichen Mitteln keine Unterstützung erhält, ist es vor allem auf Spenden ausländischer Organisationen angewiesen. Unterstützt wird es zur Zeit von der deutschen evangelischen Kirche und durch ein zusätzliches Stipendium des holländischen interkirchlichen Koordinationskomitees für Entwicklungsprojekte. Diese Unterstützungen laufen demnächst aus, weshalb das ganze Projekt gefährdet ist.

Für den 5. Juni also hatte der Künstler auf Tafeln von 2×3 und $2 \times 1,5$ Metern Packpapier mit schwarzer und weißer Ölkreide Figuren und Szenerien der Profit- und Diktaturgesellschaft im Apartheidsstaat gemalt. Während der Aktion waren nun die Besucher aufgefordert, die Bilder mit bereitgestellten Farben weiterzumalen und zu beschriften. Als Begleitung machten farbige Reggae-Spieler – Manfred Zylla hatte sie in einen Gitterkäfig postiert – Musik. Das Ergebnis der Übermalaktion, an der, wie bei C.A.P. üblich, Farbige und Weiße teilnahmen, war eine vernichtende



Eine der Tafeln von Manfred Zylla vor (links) und nach der Kunstaktion (rechts)

Kritik an den Verhältnissen in Südafrika. Dabei entstanden Fotos von allen Bildtafeln und ein 60-Minuten-Videofilm.

Daraus stellte Manfred Zylla ein stark bebildertes Katalogheft zusammen, das im September erschien, die Aktion vom 5. Juni dokumentiert und Kommentare von farbigen und weißen Teilnehmern bringt, darunter international bekannte bildende Künstler und Filmemacher, ein Philosophiedozent an der Universität und der Leiter der grafischen Werkstätten der Kunsthochschule in Kapstadt. So schreibt zum Beispiel Shelley Sacks, mehrere Jahre Beuys-Schülerin, dann Lehrerin für Bildhauerei in Kapstadt, unter anderem:

„Die Kunstaktion gab mit den riesigen graubraunen Bildern sehr deutlich einer pointierten Kritik unseres gegenwärtigen sozioökonomischen Systems und der grauen Leute, die es kontrollieren, Ausdruck. Die ganze Präsentation der Arbeiten – von den ungerahmten braunen Papierbildern bis zur Wahl einer öffentlichen Einrichtung anstelle einer Kunsthalle, von den kräftigen Sandwiches, die es statt teu-

rem Käse und Oliven gab – ließ das Bedürfnis nach einer warmen, bescheidenen, demokratischen Gesellschaft spüren. Eine Gesellschaft, die den Wert jedes einzelnen anerkennt und in der jeder frei mitbestimmen kann. Das, so habe ich es hier empfunden, ist die Art von Gesellschaft, nach der Manfred strebt. (...)

Ich glaube, daß ein Teil der Bedeutung der Aktion darin liegt, daß Manfred versucht hat, den Menschen nicht nur möglich zu machen zu erkennen, was falsch in der Gesellschaft ist, sondern sie gleichzeitig ihre Fähigkeit erleben zu lassen, das Vorhandene zu bewerten, es zu ändern und neu zu formen. Er hat versucht, den Menschen ihre Handlungen zu verdeutlichen, damit sie sich die Lebenskraft und die positiven Energien einverleiben können, mit denen die Zukunft gestaltet werden kann.“

Nicht zuletzt der Text von Shelley Sacks, aber auch eine Reihe von Besucher-Aufschriften und die Identifizierbarkeit von Polizeiuniformen auf den Bildern dienten staatlichen Stellen als Vorwand, die Verbreitung des Buches gleich nach seinem

Erscheinen zu verbieten. Über seinen Rechtsanwalt er hob Manfred Zylla dagegen Einspruch – ohne Erfolg. Vielmehr wurde im Dezember die Meldung in die Zeitung gesetzt (das ist die übliche Form der Veröffentlichung derartiger Unterdrückungsmaßnahmen), daß bereits der Besitz des Buches strafrechtlich verfolgt werde. Inzwischen wurde ein farbiger Mitarbeiter an der Aktion, Mark Kaplan, der 20 Jahre lang in Südafrika gelebt hatte, in sein Geburtsland Zimbabwe ausgewiesen.

Gegen weitere Repressionen (sie zielen nicht nur gegen jeden Widerstand im Lande, sondern besonders gegen das gleichberechtigte und kameradschaftliche Zusammenwirken über die Hautfarbgrenzen hinweg!) kann nur Solidarität helfen!

Das von Manfred Zylla handsignierte und nummerierte Heft kann für einen Solidaritätsbeitrag von 25,- DM bestellt werden über die Neue Münchener Galerie, Kaulbachstraße 75, 8000 München 40.



Fikret Moualla

von Türkkaya Ataöv

Fikret Moualla (1903–1967) entstammte der Familie eines wohlhabenden osmanischen Beamten aus Istanbul. Zwei Ereignisse in seiner Kindheit blieben nicht ohne Einfluß auf sein weiteres Leben: Beim Spiel verletzte er sich so schwer am Knöchel, daß ein Fuß für immer gelähmt blieb. Noch mehr scheint der frühe Tod seiner Mutter – er war damals gerade vierzehn Jahre alt – die Entwicklung seiner Persönlichkeit geprägt zu haben. Seine Erbitterung über die fortgesetzten Eskapaden seines Vaters mit anderen Frauen äußerte sich in gewalttätigen Auseinandersetzungen im Haus, worauf ihn der Vater zu einem Ingenieurstudium nach Deutschland schickte. 1919, im Alter von siebzehn Jahren verließ Fikret Istanbul.

Wir wissen wenig über sein Leben in Deutschland. Wo studierte und arbeitete er? Wahrscheinlich verbrachte er sechs Jahre (1920–1926) in Berlin, unterbrochen wohl von Ausflügen nach Leipzig, Weimar, Erfurt und Wittenberg sowie kurzen Reisen in die Schweiz und nach Italien. Er machte die Bekanntschaft einer jungen türkischen Malerin, Hâle Âsaf, und begann selbst zu malen. Der deutsche Expressionismus muß einen großen Einfluß auf ihn ausgeübt haben. Fikret brach schließlich seine Laufbahn als Ingenieur ab. Nach seiner Rückkehr in die Türkei ließ er sich in Tepebaşı (Istanbul) nieder; um bei den dortigen Theatern als Bühnenbildner zu arbeiten. Damals illustrierte er auch einen Gedichtband des großen Nazim Hikmet – ein erha-

benes und kraftvolles Epos gegen den italienischen Faschismus und den Einfall Mussolinis in Äthiopien. Viele Zeichnungen Mouallas erschienen auch in „Yeni Adam“ (Der neue Mensch), der Zeitschrift des hervorragenden türkischen Pädagogen I. H. Baltacioglu. Ebenso ist bemerkenswert, daß Moualla einer der fünf türkischen Maler war, der in einem 1934 erschienenen russischen, der Kunst aller Völker gewidmeten Band aufgenommen wurde.

Moualla besaß einen höchst schwierigen Charakter. Er war ein exzessiver Trinker. Der riesige Umhang, mit dem er in den Straßen Istanbuls auffiel, war für ihn mehr als bloß ein extravagantes Kleidungsstück. Er barg darin seinen Zeichenblock, Stifte und Pinsel. Sein ganzes „Kapital“ befand sich in den tiefen Taschen dieses Mantels. Er war gleichsam das weite, gut geschnit-

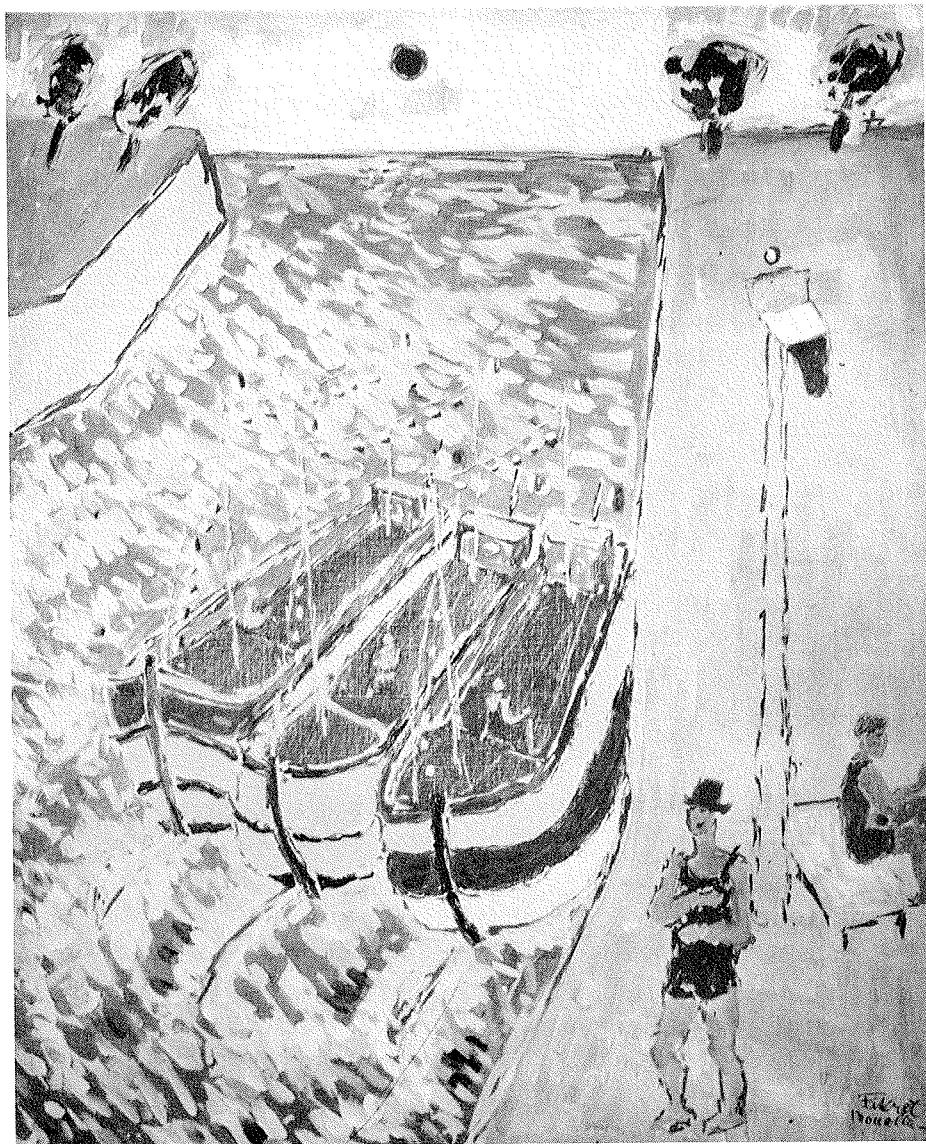
tene Zelt über einem ganzen „Atelier“. Das war auch ganz natürlich, denn Fikret war „mobil“ – es stand ihm ja weder ein Studio noch ein Stuhl, ja nicht einmal ein Malkasten zu Verfügung.

Moualla erntete in Istanbul viel Spott wegen seine Benehmens, es gab aber auch Freunde, die sein Talent als Maler außerdentlich zu schätzen wußten. Abidin Dino, später in Paris selbst ein anerkannter türkischer Künstler, verschaffte ihm einen Auftrag für die internationale Messe in New York 1939. Fikret schuf etwa dreißig Arbeiten über die Landschaft um Istanbul, die Hagia Sophia, die Süleymaniye Moschee, den malerischen Stadtteil Üsküdar auf der asiatischen Seite des Bosporus usw. Seine Erfolge waren indessen nur vorübergehend. Regierung und staatliche Institutionen kauften nur selten Gemälde an, die

dann meistens in irgendwelchen Lagern verkamen. Der Mann auf der Straße konnte sich ohnehin nichts derartiges leisten und die türkische „nouveau riche“ war mit ihren Geschäften, nicht aber mit Kunstwerken beschäftigt. In der Tat zeigten nur wenige Interesse an Mouallas sinnlichen „Verunstaltungen“. Moualla zog es nach Paris. Schon seit der osmanischen Zeit hatten sich viele türkische Maler von der Atmosphäre der französischen Hauptstadt inspirieren lassen (vgl. Türkaya Ataöv, Türkische Malerei, in: *tendenzen* Nr. 138/1982).

Fikrets Dasein in Paris unterschied sich indes kaum von dem elenden Leben in der Türkei. Paris beherbergte damals an die 50 000 Maler, und das Geld lag, wie ein türkisches Sprichwort sagt, „im Rachen des Löwen“. Fikret befand sich alsbald knietief





in Schulden. Seine Käufer waren zunächst Rahmenhersteller, Barkeeper und Kellner, erst später professionelle Kunstsammler. Moualla begann, das Leben in Paris zu malen – meist Szenen aus Nachtklubs, Restaurants und Kaffeehäusern. Dies hieß nicht, daß er mit den Bindungen an seine Herkunft gebrochen hätte. Abidin Dino, einer der herausragenden türkischen Maler der Generation Mouallas, versichert, daß dessen wirkliche Lehrer die armen Künstler Istanbuls gewesen sind und weniger die Kunstschulen, Museen und Galerien der europäischen Großstädte. Fikret brachte seine Erinnerungen mit nach Paris, sein Aufgehn und jenen Sinn für Feinheiten, der sich in den alten türkischen Miniaturen offenbart.

Moualla entschied sich für den Expressionismus. Er suchte die Nähe des kleinen

Mannes auf der Straße und war zugleich bemüht, die Darstellung der eigenen, persönlichen Probleme in seinen Arbeiten zu vermeiden. Er zeichnete Szenen und Menschen, die keineswegs auf den Betrachter unglücklich oder deprimierend wirkten. Seine Welt war voller Farben. In ihr gab es Tiere, die Menschen sehr ähnlich sahen, eine Krawatte trugen oder eine Brille auf der Nase hatten. Fikret malte großenteils in Wasser- und Deckfarben – er zog sie der Ölfarbe vor.

Picasso, der ihn entdeckte als er wie gewöhnlich zur Rechten im Café La Palette saß, bot ihm an, bei ihm zu leben und zu arbeiten – unter der einen Bedingung, daß mit dem Trinken Schluß sei. Der Türke versicherte dem spanischen Meister, dies sei eine Forderung, der er nicht nachkommen könne. Die Darstellung einer Frau, die ihm

Picasso mit persönlicher Widmung vermachte, ging sogleich in den Besitz des Barkeepers über, um Moualla für eine Woche mit kostenlosen Drinks zu versorgen. Je mehr er als ungewöhnlicher Künstler Anerkennung fand, um so tiefer verstrickte er sich in Skandale und Streit. Er hatte permanent Querelen mit der Polizei und jenen Kliniken, die er verschiedener Entziehungskuren wegen aufsuchen mußte. Gelegentlich sah er sich auch als Opfer einer „internationalen Verschwörung“.

Seine erste Einzelausstellung in Paris im November 1954 war ein großer Erfolg, ebenso eine zweite im Jahr 1955. Lhermine, der etwa 500 Arbeiten von ihm gekauft haben soll, unterstützte ihn nun, und in den Jahren 1957 und 1958 folgten drei weitere Ausstellungen in den angesehensten Galerien von Paris. Für die Zeit der Ausstellung in der Marcel Bernheim Galerie schickte ihn sein Mäzen auf eine Reise nach Korsika, um den üblichen Skandal, der mit Fikrets Aufreten verbunden war, zu vermeiden. Als Moualla dasselbe Bild Lhermine und einem türkischen Diplomaten verkaufte, endete die Beziehung mit dem französischen Industriellen.

1962 erlitt Fikret Moualla einen Schlaganfall. Nach einem Klinikaufenthalt lebte er zurückgezogen in Reillanes in Südfrankreich, unterstützt von Madame Angles und ihrem Mann. Er starb am 19. Juli 1967 und seine sterblichen Überreste wurden im Juni 1970 nach Istanbul gebracht, zweunddreißig Jahre nachdem er seine Geburtsstadt verlassen hatte. Das in einer ungewöhnlich kurzen Zeitspanne geschaffene Werk Fikret Mouallas war das Ergebnis jahrelang angesammelter Schöpferkraft. Heute gelten seine einfachen Figuren, die er einst Barkeepern, Kellnern, Sammlern und Galerien zu verkaufen suchte, als wertvolle Arbeiten, die ein außergewöhnliches Talent und eine eigenwillige Persönlichkeit widerspiegeln.

(Übersetzung aus dem Englischen: Rainer Pöschl)

Peter Ludwigs (1888–1943) – Widerstand in Düsseldorf

von Inge Ludescher

Junger Arbeiter, um 1930, Öl (verschollen)



Die Reihe der Ausstellungen, die das Stadtmuseum Düsseldorf den engagierteren Künstlern der zwanziger Jahre um Johanna Ey wie Hanns Kralik, Mathias Barz,¹ Carl Lauterbach und Julo Levin bereits gewidmet hat, wurde um den Maler und Bildhauer Peter Ludwigs erweitert, der erstmals seit 1945 in einer Einzelausstellung mit umfassendem Bild- und Dokumentationsmaterial vorgestellt wurde (siehe Katalog). Viele der Künstler, die zum Kreis der legendären „Mutter Ey“ und zum „Jungen Rheinland“ gehörten, wurden seit 1933 unter den Nazis verfolgt (Jankel Adler, Otto Pankok, Mathias Barz, Carl Lauterbach), gefoltert (Karl Schwesig) oder starben im KZ oder Gefängnis (Julo Levin, Franz Monjau, Hanna Fonk, Peter Ludwigs).

Peter Ludwigs wurde 1888 in Aachen geboren. Er studierte Bildhauerei an den Kunsthochschulen Aachen, Lüttich, Brüssel und Düsseldorf. 1911 siedelte er nach Düsseldorf über, von 1915 bis 1918 meldete er sich freiwillig zum Kriegsdienst. Nach Kriegsende kam Ludwigs mit dem „Aktivistenbünd“ in Berührung, eine lose Vereinigung fortschrittlicher Künstler und Intellektueller, die bereits Bilder von Otto Pankok, Gert Wollheim und Jankel Adler im Hause des Fotografen Quedenfeldt ausstellten. 1919 gründete sich im Laden der „Mutter Ey“ „Das Junge Rheinland“, u. a. mit Adolf Uzarski, Karl Schwesig, Mathias Barz und Peter Ludwigs. Beeinflußt durch den exzentrischen Wortführer Gert Wollheim, gab Ludwigs um 1920 die Bildhauerei auf und widmete sich von nun an vor allem der Grafik, um in den schnell wechselnden politischen Auseinandersetzungen wie Ruhrkampf, Arbeiterstreiks und Klassenjustiz direkt Stellung zu beziehen. Neben Wollheim und Schwesig zeichnete Ludwigs für die satirische Zeitschrift „Die Peitsche“, die nach dem Berliner Vorbild „Der Knüppel“ entstanden war. Außer politisch-sozialen Themen reizten Ludwigs Szenen miträtselhaft-hintergründigem Charakter, welche verschlüsselt die Wirren der Zeit verdeutlichen.

Nachdem die junge Künstlerschaft erste Erfolge gegen die verkrusteten Institutionen von Akademie und der altehrwürdigen Künstlervereinigung „Der Malkasten“ erzielt hatte, brach „Das Junge Rheinland“ aufgrund privater Querelen langsam auseinander. Bei der sich zuspitzenden Diskussion um die Rolle von Kunst und Künstler war auch weiterhin Solidarität geboten. 1928 gehörte Ludwigs zu den Mitbegründern der „Rheinischen Sezession“, die den engagierteren Teil des „Jungen Rheinlands“ noch einmal vereinen konnte. Ludwigs' Ölbild „Das Schachspiel“ (1927), das Gert Wollheim und einige seiner alten



Links: Liebespaar, 1936/37, Öl, 75 × 90 cm, Kunstmuseum Düsseldorf

Rechts: Studie zum Ölbild „An der Schleuse“, um 1930, Bleistift

Rechts außen: Die Diskussion, um 1933, Kohle, 59 × 71 cm

Rechts unten: Oldenburger Landleute bei Tisch, um 1930, Öl (verschollen)

Freunde beim Spiel darstellt, ist eine Widmung an die Zeit des „Jungen Rheinlands“. Seine führenden Köpfe wie Gert Wollheim, Otto Dix und Otto Pankok hatten bereits 1925 Düsseldorf verlassen.

Die zweite Welle der künstlerischen und politischen Auseinandersetzung ging von den Künstlern aus, die sich bewußt auf die Seite der Arbeiterschaft stellten im Kampf gegen Faschismus und Krieg. Ludwigs war der Initiator für die Gründung der Düsseldorfer Gruppe der ARBKD (Assoziation Revolutionärer Bildender Künstler Deutschlands), zu der Düsseldorfer Maler, Grafiker, Schauspieler und Architekten gehörten. Die Diskussion um die Durchsetzung einer proletarischen Kunst läßt sich nur fragmentarisch an einigen von Ludwigs' Bildern erkennen, die er um 1930 malte. Der Stolz und das Selbstbewußtsein des Arbeiters, die Hoffnung und Vorwegnahme einer besseren Zukunft drücken sich in den Bildern „Junger Arbeiter“, „An der Schleuse“ und „Arbeiter vor Ruhrgebietkulisse“ aus. Obwohl Ludwigs die Bildhauerei längst aufgegeben hatte, entwarf er 1931 ein Revolutionsdenkmal, das seine Hoffnung auf den Sieg des Proletariats verdeutlicht.² Zugleich schuf er in Niedersachsen Landschafts- und Bauernbilder, die die Schwere und Derbheit der Landschaft und ihrer Menschen zeigen.

Ludwigs Weiterentwicklung wurde 1933 durch die Machtergreifung Hitlers durch-

brochen. Noch bei den Novemberwahlen 1932 hatte die Düsseldorfer ASSO mit Handzetteln gewarnt: „Wer Hitler wählt, wählt den Krieg.“ Zur ersten Nazi-Ausstellung „Westfront“ in Essen 1933 schickte Ludwigs noch gutgläubig Bilder ein. Das Bildnis des stolzen Arbeiters wurde von der Jury verworfen. Seitdem hatte Ludwigs keine Ausstellungsmöglichkeit, obwohl er ständig für Ausstellungen einschickte. Ludwigs, der seit 1922 Mitglied der KPD war, verstärkte seinen politischen Widerstand. 1937 wurde er zum erstenmal verhaftet, mußte jedoch nach drei Monaten wegen fehlender Beweise wieder freigelassen werden. Von nun an entstanden eindringliche Bilder seines Widerstandes, trotz Überwachung und Isolation. „Die Mutter“ (1937) zeigt die trauernde und anklagende Frau, die auf die vier Erschlagenen verweist. Das Bild „Krieg“ (1937) zeigt warnend das Grauen des Krieges, das sich in den Gesichtern und Handlungen der verzweifelten Menschen spiegelt. Trotzdem enthält das Bild noch Hoffnung – Hoffnung auf eine bessere Zukunft, die durch den ruhigen, entschlossenen Arbeiter dargestellt ist.

Spätere Bilder, nun beeinflußt durch die realen Schrecken, zeigen Trauer und stille Verzweiflung, wie „Abschied“ (1942), „Der Brief“ (1940), „Kriegerwitwen“ (1941) und „Liebespaar“ (1938).

Der zunehmende Naziterror erforderte

Widerstand. Ludwigs zeichnete für die 1942 in Düsseldorf erschienene illegale Zeitschrift „Der Friedenskämpfer“ vermutlich alle zwölf Titelseiten. Adressaten waren Antifaschisten und vor allem Arbeiter, die für das Ende Hitlers und des Krieges kämpften. Ludwigs letztes Bild „Judenvertriebung“ (1942) zeigt die Tragik von Widerstandswillen und künstlerischem Niedergang aufgrund von Isolation und fehlender Anregungen von Künstlerfreunden, die entweder selber verfolgt oder von den Nazis eingenommen worden waren.

Bei einer örtlichen Großrazzia der Gestapo 1943 flog der gesamte Kreis der KPD Niederrhein auf. Peter Ludwigs wurde wegen Anstiftung zum Hochverrat verhaftet. Eine Flucht war nicht möglich, da er bereits schwer geschlagen von einer Zuckerkrankheit war. Man entzog ihm Diät und Medizin. Einige Monate später starb Peter Ludwigs im Gefängnis.

1 Mathias Barz starb während der Vorbereitungen zur Ludwigs-Ausstellung im Oktober 1982.

2 Abgebildet in: Revolution und Realismus, Staatliche Museen Berlin 1979, Seite 61.

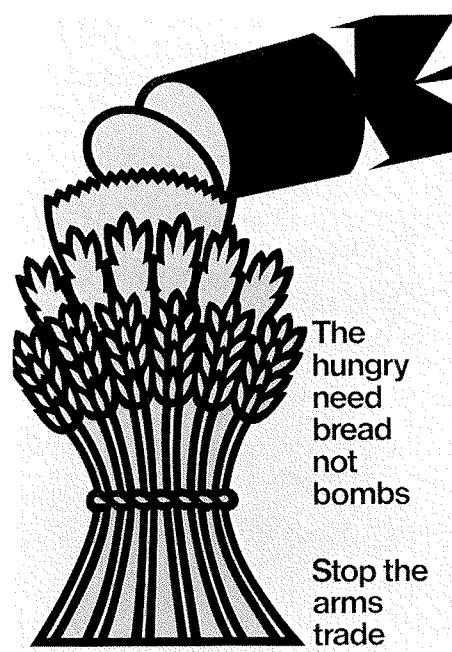


Plakate gegen den Krieg

von Reiner Diederich



„Statt Militärausgaben – Ausgaben für soziale Bedürfnisse. Für das Einfrieren und die Verringerung der Kernwaffenbestände.“ Plakat von Giancarlo Impiglia für das Komitee der Friedensdemonstration am 12. Juni 1982 in New York



„Die Hungrigen brauchen Brot, keine Bomben – Stoppt den Waffenhandel!“ Plakat des Friedensdienstes der Quäker, England 1979

„Plakate gegen den Krieg“ heißt ein Buch, das im Beltz Verlag, Weinheim und Basel, erscheint (herausgegeben von Reiner Diederich, Richard Grübling und Horst Trapp, 96 S., mit 159 teils farbigen Abbildungen, DM 38,-). Im folgenden veröffentlichen wir als Vorabdruck mit freundlicher Genehmigung von Herausgebern und Verlag Auszüge aus der Einleitung von Reiner Diederich. (Redaktion *tendenzen*)

Das Friedensplakat erlebte nach dem Zweiten Weltkrieg seine eigentliche Blüte. Einerseits gab es mehr Auftragsarbeiten für Organisationen, Initiativen, Kongresse usw. Auch wurden auf nationaler wie internationaler Ebene Wettbewerbe veranstaltet – beispielsweise zum 30. Jahrestag des Kriegsendes. Eine besondere Rolle für die Förderung und Entwicklung nicht nur des Friedensplakates spielte die Warschauer Plakatbiennale. Andererseits gaben Künstler und Plakatgestalter eigenständig Poster heraus, die entsprechend den neuen technischen Möglichkeiten billig gedruckt und auf dem entstehenden Markt für reproduzierte Grafik verkauft werden konnten.

Neben Picasso und Heartfield trugen auch andere Künstler von internationalem Rang mit Plakaten zur Friedensbewegung bei: Ben Shahn, Hans Erni, Jean Eiffel, Tomi Ungerer, Nuria Quevedo, Paul Peter Piech und in jüngster Zeit Friedensreich Hundertwasser. Es gibt kaum einen bedeutenden Plakatgestalter nach dem Zweiten Weltkrieg, der nicht irgendwann einmal ein Friedensplakat gemacht oder sich bei kommerziellen Aufträgen seiner Symbolik bedient hätte. In der Nachfolge Heratfields wurde das Fotomontage-Plakat zu einer eigenständigen Form politischer Aussage weiterentwickelt – siehe dazu die Arbeiten von: Alexander Shitomirski, José Renau, Klaus Wittkugel, Klaus Staack, Ernst Volland, Rambow/Liene-meyer/van de Sand, Dirk Streitenfeld, Manfred Spies und Christian Schaffernicht.

Bei einem Blick auf all diese Arbeiten überrascht, daß trotz unterschiedlichster Konzeptionen, Techniken und künstlerischer Handschriften das Repertoire der Symbole und Bildideen begrenzt bleibt. Das hängt damit zusammen, daß die Sprache des Plakates im Gegensatz zu anderen Bereichen der bildenden Kunst auf relativ eindeutige Zeichen angewiesen ist, die der Betrachter mit einem Blick erfassen kann. Dies gilt selbst für Plakate, die die gewohnte Sichtweise erschüttern und durch Verfremdung zum Nachdenken anregen wollen. Der kubanische Grafiker Fé-

lix Béltran meint dazu: „Auf dem Plakat kann ein Symbol ‚mehr‘ mit ‚weniger‘ sagen, wenn es das Überflüssige wegläßt und ein Minimum an präziser Information bietet, um die Aussage verständlich zu machen. Es hat gerade deshalb mehr Anziehungskraft, weil es eine visuelle Synthese erforderlich macht.“

Politische Plakate benötigen noch mehr als die kommerzielle Werbung eine Reduktion der Komplexität und die Eindeutigkeit und Verständlichkeit der bildlichen Aussage. Daher erklärt sich die Vorliebe für einige wenige Symbole, die immer wiederkehren.

Die Taube

Über das am meisten benutzte Symbol ist schon einiges gesagt worden. Es ist unzählige Male variiert worden: von der Zeichnung nach der Natur bis zur signativen Abstraktion; vom Realfoto, das auf die bekannte Bedeutung vertraut, bis zur ungewöhnlichsten Fotomontage.

Der Vorteil des Taubensymbols – seine Universalität und bis in den Mythos zurückreichende geschichtliche Tradition – bringt auch Nachteile mit sich. Wann immer Auftraggeber oder Plakatgestaltern nichts anderes einfällt, muß es herhalten: „Mit der Nennung des Zeichens wird oft stillschweigend vorausgesetzt, daß die Weltbekanntheit und Popularität der Taube jede Erklärung unnötig macht. Die Abstraktion birgt dann die Tendenz zur Unverbindlichkeit – denn wer wäre nicht für den Frieden?“ („Kunst + Unterricht“, 1981). Dennoch müssen sich die Gegner der Friedensbewegung anstrengen, dieses Symbol zu diskreditieren. So brachte die „Frankfurter Allgemeine Zeitung“ schon 1977 eine Karikatur, auf der sich „rote Ratten“ in einen Zug von Friedenstauben eingeschlichen haben.

Der Tod

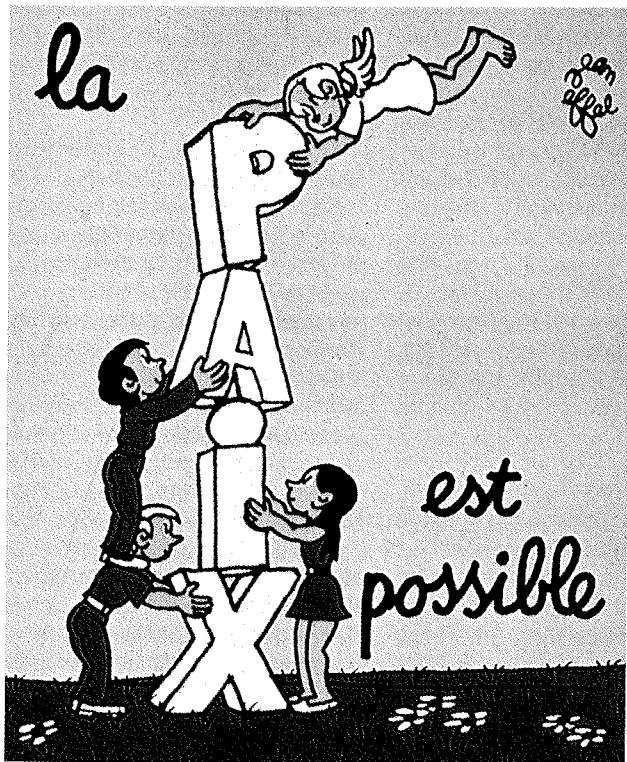
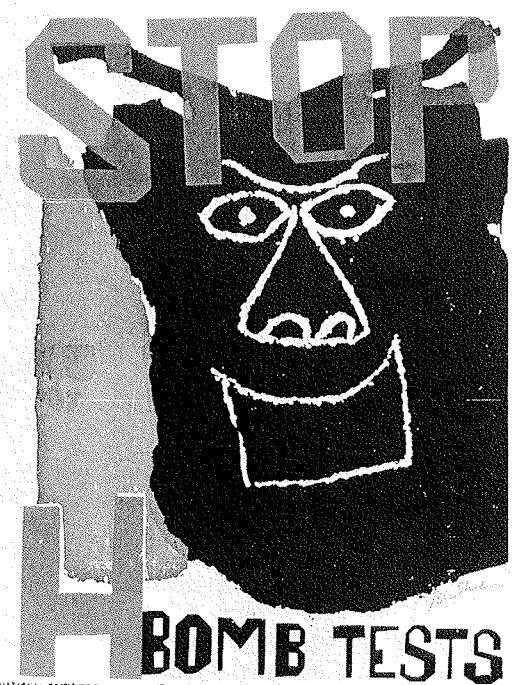
In den „Totentänzen“ und in anderer populärer Grafik des Mittelalters ist der Tod – dargestellt als Skelett oder Schädel – Sinnbild für die Vergänglichkeit des Lebens angesichts von Kriegen, Seuchen und Naturkatastrophen. Auch die sozialkritische Grafik des 19. Jahrhunderts bediente sich des Symbols, um die Verursacher von Krieg und Verelendung ins Bild zu bringen.

Friedensplakate der zwanziger und der fünfziger Jahre haben häufig auf die Wirkung dieses „memento mori“ vertraut oder sich an den Alltagsgebrauch des Totenschädel als Warnzeichen angelehnt. Das „reale“ Bild von Toten wird dagegen kaum benutzt. Neben anderen Gesichtspunkten mag dabei die psychologische Erkenntnis



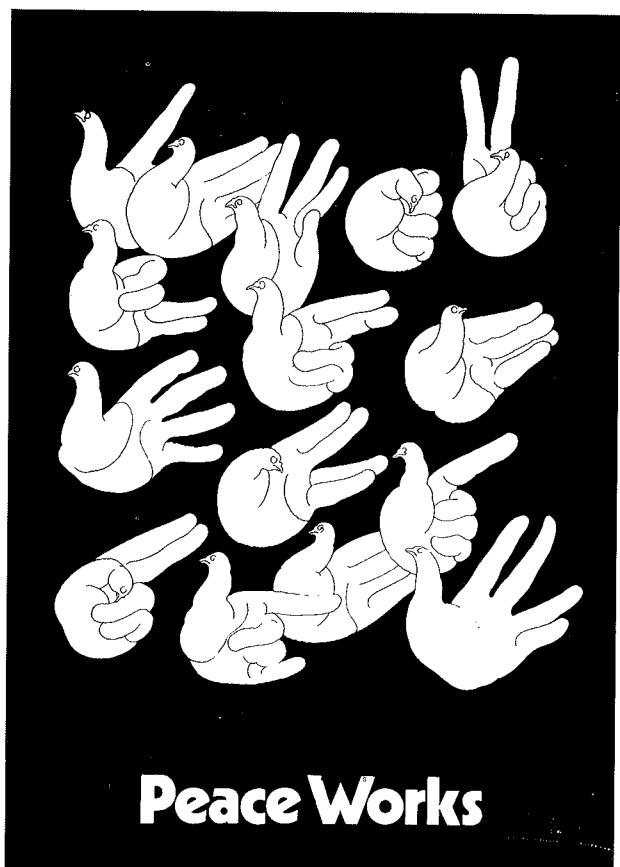
Ostermarschplakat, BRD 1963

Ben Shahn, Plakat gegen nukleare Rüstung, USA 1960



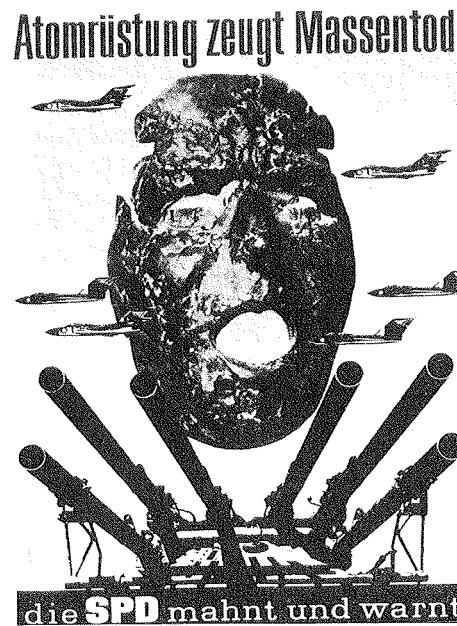
Jean Effel, für Pax Christi, Frankreich 1972

Milton Glaser, für eine Ausstellung „Künstler gegen den (Vietnam-)Krieg“, USA um 1972

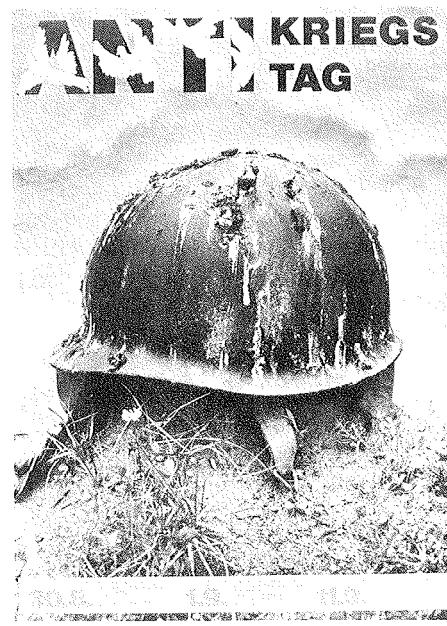




Weltfriedensrat, 1952, Entwurf: José Renau, Mexiko



SPD, Bundestagswahl 1957



Deutscher Gewerkschaftsbund, zum Antikriegstag 1981

eine Rolle spielen, daß Schockbilder eine Abwehr hervorrufen können, die sich nicht gegen die dargestellte Realität richtet, sondern gegen deren bildliche Darstellung.

Ruinen

Auch Ruinen sind ein traditionelles Symbol der Grafik gegen den Krieg. Im Zweiten Weltkrieg wurden Städte zum ersten Mal durch systematische Bombardements zerstört, um auf die Bevölkerung psychologisch einzuwirken, was ohne Erfolg blieb. Auf Friedensplakaten der unmittelbaren Nachkriegszeit sind Ruinen als Mahnung häufig zu sehen. Der Fortschritt atomarer Waffentechnologie machte auch dieses Symbol unbrauchbar.

Der Atompilz

Schon der Name, den man dem Rauchzeichen für die Stätten des modernen Massenmords gegeben hat, ist ein Versuch, die Sache zu verharmlosen. Auch von dem Bild selbst geht eine eigentümliche ästhetische Faszination aus, die es den Bomberbesatzungen von Hiroshima und Nagasaki möglich macht, sich bei ihren Jubiläumstreffen die entsprechenden Farbdias vorzuführen. Das in Plakatbüchern oft reproduzierte japanische Plakat nutzt diese Ambivalenz aus, um die Forderung „Kein Hiroshima mehr!“ optisch suggestiv ins Bild zu setzen. Andere Grafiker montierten einen Totenkopf zu der Atom-

wolke, weil sie der Wirkung des bloßen Fotos nicht trauten.

Waffen und Rüstung

Das Arsenal der Waffen – von traditionellen Tötungswerkzeugen bis zu den modernsten Höllenmaschinen – steht für das, was uns bedroht und was verschrottet werden müßte. Oft wird es sinnvolleren Produkten oder Dienstleistungen gegenübergestellt: „Brot für die Welt“; „Bildung statt Bomben“; „Arbeitsplätze statt Raketen“.

Auch die mögliche Umwandlung von Rüstungs- in Zivilproduktion wird symbolisiert: aus Panzern werden Traktoren; aus Stahlhelmen sprießen Blumen; aus einem Gewehrlauf entsteht wiederverwendbares Stahlblech.

Christliche Symbole

Künstler wie Otto Pankok oder heute Paul Peter Piech verwenden Motive aus der christlichen Ikonografie, um zu den Fragen von Krieg und Frieden Stellung zu nehmen. Pankoks Holzschnitt „Christus zerbricht das Gewehr“, 1951 im Zusammenhang mit der Bewegung gegen die Wiederaufrüstung entstanden, ist viele Male reproduziert worden, unter anderem auch auf Plakaten. Die Provokation dieses Bildes ergibt sich daraus, daß Pankok hier, wie sein Freund Berto Perotti sagte, „das kalte, barocke Schema der überlieferten

kirchlichen Heiligenmalerei gewählt und diesem milden und süßen menschgewordenen Gott die befremdliche und ihm widersprechende Fähigkeit zur Gewalttätigkeit verliehen hat, die ihn in den Stand setzte, in einer auf so drastische Weise proletarischen Gebärde, die Waffe des Soldaten zu zerbrechen.“

Frauen und Kinder

Sie symbolisieren auf Friedensplakaten die unschuldigen Opfer oder den Schmerz der Überlebenden. Christliche Bildmotive – wie die Pietà – gehen mit ein; und manchmal auch die Vorstellung, daß Frauen und Mütter gleichsam „von Natur aus“ gegen den Krieg sein müßten. Mehr als bei anderen Motiven ist künstlerische Fähigkeit und Ehrlichkeit gefordert, damit solche Bilder nicht ins Sentimentale abgleiten.

Umfunktionierung

Bei der Umfunktionierung eines Plakates wird seine Bildsymbolik oder die Textaussage so verändert, daß sich ein neuer Sinn ergibt. Zwei Möglichkeiten bieten sich dazu an: Der unmittelbare Eingriff in ein öffentlich angeschlagenes Plakat oder die satirische Anverwandlung eines früheren Plakates in einem neuen.

Vor allem zur Zeit der Studentenbewegung und der Bewegung gegen den Vietnamkrieg in den sechziger Jahren sind diese Mittel verwendet worden, um die

Bildagitation der Herrschenden zu unterlaufen. So ist das wohl berühmteste, allein im Ersten Weltkrieg in einer Auflage von vier Millionen erschienene und inzwischen mit nostalischer Verklärung versehene Kriegsplakat von James Montgomery Flagg in den USA durch vielfache satirische Variationen umfunktioniert worden. Bei dem abgebildeten Beispiel lockt anstelle des „Archetyps aller Vaterfiguren in Kriegszeiten“ (Maurice Rickards) der Tod zum Eintritt in die US-Armee.

Konkrete Utopie

Symbole für den Frieden gibt es außer der Taube nur wenige auf den Plakaten. Meistens sind sie der Natur entlehnt: die Sonne; der Regenbogen; Blumen und andere Pflanzen. Friedensplakate sollen aufrütteln, auch durch schockierende Bilder. Die Frage ist aber, ob die beabsichtigte Wirkung immer erreicht wird. Nicht umsonst arbeiten die kommerzielle Werbung und das offizielle politische Plakat heutzutage fast ausschließlich mit positiven Identifikationsangeboten, mit Bildern vom guten und friedlichen Leben. Wir können uns nicht damit begnügen, solche Darstellungen als verlogen und manipulativ abzutun, sondern müssen die Bedingungen ihrer Wirksamkeit untersuchen und daraus lernen. Über alle notwendigen Appelle und Mahnungen hinaus sollte Frieden als das mögliche und zu erkämpfende Schöne gezeigt werden. Picasso und – auf seine Weise – Jean Effel haben das in ihren Arbeiten verwirklicht.

Entwicklungen

Die Fortschritte der Entspannungspolitik in den siebziger Jahren ließen das Engagement für den Frieden zeitweilig in den Hintergrund treten. Andere Lebensbereiche wurden wichtiger. Denen, die gegen den industriellen Raubbau an der Natur zu protestieren begannen, erschien die zivile Nutzung der Kernenergie unmittelbar bedrohlicher als die militärische. Aber der plötzlich sichtbar werdende Wandel in der Strategie der USA und seine Folgen für Westeuropa, vor allem die geplante Stationierung von Erstschlagswaffen, trafen auf den rasch anwachsenden Widerstand der Bevölkerung – nicht nur in den westeuropäischen Ländern, sondern mittlerweile auch in den USA selbst.

Das Friedensplakat erhielt dadurch neue Impulse. Nationale und internationale Wettbewerbe trugen dazu bei – u. a. anlässlich der 2. Sondertagung der UNO für Abrüstung, 1982; „Plakate gegen den Atomtod“, Krefelder Initiative, 1981; „Frieden der Welt“, Kunsthoch- und Fachschulen der DDR, 1982.

Von Reiner Diederich und Richard Grübling erscheint für Friedensarbeit in Schulen und Organisationen eine Diashow (24 Farbdias und Begleittext, Preis DM 56,-).

Plakate für den Frieden

Eine Auswahl von Plakaten, die nach 1945 in west- und osteuropäischen Ländern, in den USA und Japan entstanden sind. Die Bild-Dokumentation gibt einen Einblick in die Tradition der Friedensbewegung – vom „Kampf gegen den Atomtod“ der fünfziger und sechziger Jahre bis zu den aktuellen Auseinandersetzungen um „Nachrüstung“ und Raketenstationierung. Darunter auch beispielhafte Plakate von bedeutenden Künstlern wie u. a. Käthe Kollwitz, Picasso, HAP Grieshaber, Hans Erni, Ben Shahn, John Heartfield, Klaus Staech.

Bestellungen bei: VISTA POINT VERLAG, Gereonshof 30, 5000 Köln 1, Tel.: (0221) 133402.

Autorität offizieller Zeichensysteme auf; Großwerbeflächen in den Städten werden von einzelnen Grafikern oder Gruppen für „Denkanschläge“ benutzt. So wird der „visuellen Umweltverschmutzung“ durch Kommerz und herrschende Politik etwas Sinnvolleres entgegengesetzt.

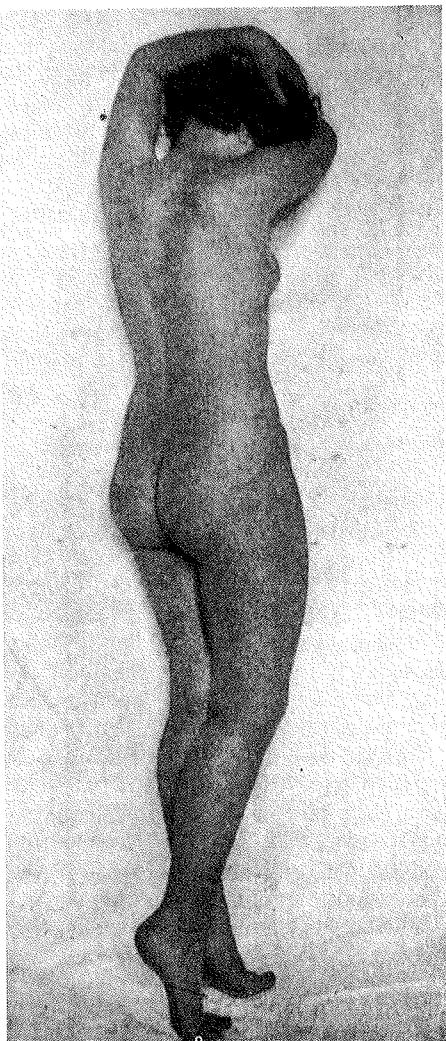
Dennoch gibt es gegenwärtig kaum Plakate, die den Zusammenhang zwischen sozialem Abbau und Hochrüstung darstellen – obwohl er doch eigentlich auf der Hand liegen müßte. Ebenso rückt der „militärisch-industrielle Komplex“ selten ins Bild – obwohl doch für ihn der Slogan gilt: „Alle reden vom Frieden – wir nicht“.

Mehr als drei Millionen Menschen haben bisher den „Krefelder Appell“ gegen die Stationierung von Pershing-II-Raketen und Marschflugkörpern in der Bundesrepublik unterschrieben. Zum zweiten Jahrestag dieses Appells fand am 11. September 1982 in Bochum das Fest der „Künstler für den Frieden“ statt. Dabei sagte Harry Belafonte über die Verpflichtung der Künstler: „Wir müssen unsere ganze Tatkräft und unser künstlerisches Vermögen einsetzen, um unsere Gesellschaften – ganz gleich, welche politische Form sie haben – zu verändern, so daß sie sich für das Leben einsetzen, statt für den Tod.“ Und zur Aufgabe von uns allen: „Wir müssen uns immer daran erinnern, daß es unsere beiden Hände sind, die wir verkaufen. Wir haben die Maschinen gebaut, und wir können sie auch anhalten. Das ist die Macht unserer Hände. Sie sind mächtiger als alle Bomben, die in den Silos lagern und bereitstehen.“

Die Vielfalt der Stile und künstlerischen Handschriften ist inzwischen stärker ausgeprägt als in den fünfziger und sechziger Jahren. Darin spiegelt sich die im Vergleich zu damals noch gewachsene Breite der Bewegung wider. Ganz unbefangen werden Formen kommerzieller Werbung übernommen; die Reproduktion marktgängiger Kunst steht neben spontaner Karikatur; Friedenssignets treten mit der

Kommunistische Jugend Frankreichs, 1981, Entwurf: Grapus





Jugendlicher weiblicher Körper, Rückenansicht.
Aus: Lotte Herrlich, *Das Weib*, Greifenverlag
zu Rudolstadt

Die Genossen von der Nacktkultur

Zur kritischen Revision der
Geschichte der Aktfotografie IV
von Richard Hiepe

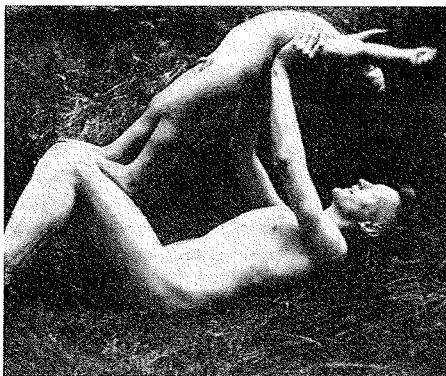
Zu den so gut wie unerforschten Kapiteln der proletarisch-revolutionären Kultur in den zwanziger Jahren gehört ihr Anteil an der sogenannten Nacktkultur-Bewegung und deren komplexem Umfeld in den in weitem Sinne lebensreformerischen Bestrebungen: Körperkultur und Leibeserziehung, Vegetarismus, Naturheilkunde, Ernährungsreform, Siedlungsbewegung und Schrebergarten, Frauenbewegung, Jugendbewegung und Wandervogel und Reformpädagogik. Auf den Zusammenhang dieser Bewegungen mit der Kunst und der ästhetischen Praxis unseres Jahrhunderts ist in der grundlegenden Untersuchung über den Jugendstil-Künstler Fidus (Janos Frecot, Jonas Geist, Diethart Kerbs, Fidus. Zur ästhetischen Praxis bürgerlicher Fluchtbewegungen, München 1972) hingewiesen. Klaus Wolbert stellt in einem neuen Buch die Plastik des Faschismus vor den Hintergrund der Nackt- und Freikörperkulturen und deren ideologischen Wendungen in den zwanziger und dreißiger Jahren („Die Nackten und die Toten des 3. Reiches. Folgen einer politischen Geschichte des Körpers in der Plastik...“, Gießen 1982). Zum ersten Mal ist in diesem Buch der sozialistischen Freikörperkultur dieser Jahre als Alternative gegen die idealistischen Fluchtbewegungen in der bürgerlichen Nacktkultur gedacht. Unter dem Motto: „Gegen das Pramat der Schönheit“ gibt Wolbert Hinweise auf die „heilgymnastischen Regenerationsbestrebungen“ der proletarischen Gruppen. Für diese wuchs die Nacktkultur „aus der sektenhaften Nacktkultur-Bewegung der Nachkriegszeit“ „zu einer Massenbewegung“, „die in ihrem fortschrittlichsten Teil sich einreihen in die sozialistische Kulturbewegung überhaupt“ (Roger Sarlenne, Bei den nackten Menschen in Deutschland, Leipzig 1930, nach Wolbert, S. 181, Anm. 404).

Von der Geschichte der Aktfotografie her gesehen, kreisen über dem gesamten Komplex die Geier der kulturindustriellen Vermarktung. Wilhelm Stapel, einer der Kritiker der Nacktkulturen aus dem konservativen Lager, hat diesen Zusammenhang schon 1926 in aller Schärfe gesehen: „Die Nacktkultur führt zum Zeitschriften- und Fotogeschäft“ (nach Frecot, Geist, Kerbs, a.a.O., S. 50). Von der lebensreformerischen Alternative bleibt den Fotografierten im Bereich der Nacktkulturen selten mehr als das nackte Leben. Das nackte Leben war es, was die Straßenräuber oder die Soldaten früher bestenfalls den Überfallenen ließen. Kleider und Schuh gingen mit. Auch in diesem Bereich der Aktfotografie bleibt den Betroffenen selten mehr als solches Elend. Um das zu verbergen, kehren 99 Prozent der einschlägigen Fotografien zu den „formalistischen Schönheitsposen“ ausgewählt schöner Körper, kurzum, zum „Pramat der Schönheit“ zurück. Folgerichtig hängen an bundesdeutschen Kiosken heute Nudisten-Organe, „Playboy“ und „Penthouse“ in engster Nachbarschaft und für das gleiche Publikum zusammen.

Vor diesen Schwierigkeiten stand schon die Fotografie der proletarisch-sozialistischen Körperkultur in den zwanziger Jahren. Im folgenden sind Auszüge aus der Zeitschrift „Der Leib“, Beiblatt der „Urania“, Jahrgang 1927/28, wiedergegeben. Die 1924 gegründete „Urania-Gesellschaft“ in Jena gehörte zu den wichtigsten populärwissenschaftlichen Initiativen der revolutionären Arbeiterbewegung. Dem vielseitigen Aufklärungsprogramm marxistischer Wissenschaftsvermittlung schlossen sich Sexualaufklärung, Informationen über Körperpflege und Körpererziehung (Arbeitsport-Bewegung) logisch an. Die proletarische Nacktkultur fand im Kreis der „Urania“ sozusagen eine weltanschauliche und wissenschaftliche Heimat.

Die Zeitschrift polemisiert auch bildlich gegen das „widerlich-süße“, „gestellte, kitschige Aktfoto“. Gegen die „Nacktkultur in Verbindung mit dem Rassefimmel modern-romantischer Antisemiten“ und gegen Pornographie als den „geilsten Gelüsten einer kapitalistischen Lebewelt“. Auf der anderen Seite erscheinen als Vorbilder Aktaufnahmen wie die der Lotte Herrlich, die 1923 einen Männerakt mit dem Titel fotografierte, „O. Ihr Höheren“, im reinen Stil von „Kraft und Schönheit“ (Wolbert, S. 168). Die posierten Aktfotos wie „Kraftprobe“ unterscheiden sich in nichts vom Illu-

strationsmaterial reaktionärer Nudisten-Zeitschriften. Fotografisch hängen also die Ansprüche in einem anderen Aufsatz von 1928 unter dem Titel: „Der Spießer und wir“ in der freien, gesunden Luft: „Dort die Nacktkultur der Talmi-Jünglinge und Stammtisch-Bürger“ ... „mit viel spitzenbesetzten Höschen, seidenen Strümpfen, entblößten Brüsten. Hier: sozialistische Nacktkultur: eine kleine abgelegene Waldlichtung, nackte gebräunte Menschen bewegen sich ungezwungen durcheinander, spielen und treiben Gymnastik. Größtes Vertrauen und größte Offenheit herrscht zwischen den Geschlechtern... Am flamenden Feuer, wenn alle Genossen versammelt sind. „Brüder, zur Sonne, zur Freiheit!“ Am interessantesten zwischen dem „Primat der Schönheit“ und den gestellten Posen mit nackten Gebräunten bleibt das eigene Knipsmaterial aus solchem Gruppenleben: meistens bemüht, das Geschlechtliche als fotografische Nebensache und Nacktheit als gesunde Menschennatur zu zeigen – ein unaufgelöster Komplex, welcher fortschrittlicher Aktfotografie bis in den Sozialismus hinein zu schaffen macht. Die Alternative zur bürgerlichen Nacktfoto-Kultur und Aktfotografie blieb unentwickelt, das heißt: Sie blieb der revolutionären Kulturbewegung als uneinlösbarer Anspruch.



Zweckmäßiges Spiel: Brücke und Pfeiler

Nacktkultur und proletarische Erziehung

von Helmut Wagner

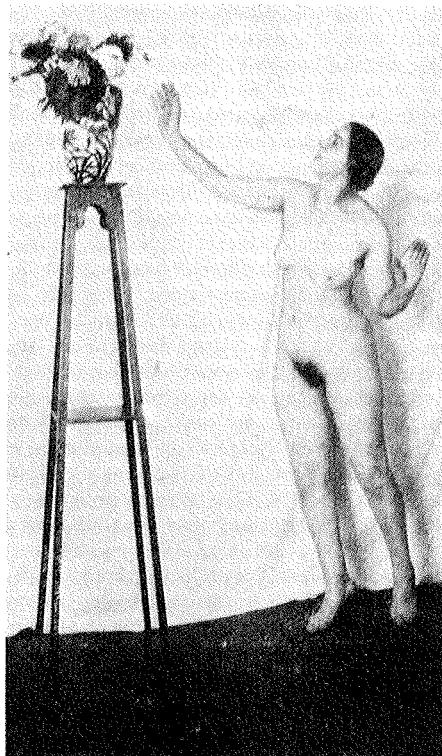
Das Proletariat muß zu seiner eigenen Sittlichkeit kommen, wenn es mit der verlogenen Moral von gestern ein Stück der herrschenden sexuellen Zustände überwinden will. Das verlangt neben einer anderen Einstellung zur Sexualfrage auch eine körperliche Erziehung, eine Erziehung, die den Körper als gegeben und deshalb als natürlich betrachtet, und die es für selbstverständlich hält, ihn zu pflegen.

Die Gewöhnung an den nackten Körper dort, wo er sich in Licht und Wasser bewegt, gehört nicht nur zu einer gesunden Lebensführung, sondern auch – und noch mehr – zu einer gesunden Sexualerziehung. Nacktheit erzieht zur Achtung vor dem eigenen Körper und vor dem Körper des anderen Geschlechts; Nacktheit erzieht zu sexueller Unbefangenheit und Aufrichtigkeit. Sie ist also ein Element der neuen Sittlichkeit, die das Proletariat anstreben muß.

Nacktkultur ist ein Stück notwendiger Sexualerziehung...

Die Betrachtung des soziologischen Ursprungs des Schamgefühls beweist ebenfalls, daß es zunächst gar nicht sexuell bestimmt ist. Die sexuelle Verhüllung bei primitiven Völkern betrifft erstens ganz verschiedene Körperteile und wird zweitens manchmal ohne jedes Schamgefühl auch vor Fremden abgelegt. Zu einem Teil war es das den Primitiven eigene Schmuckbedürfnis, das zur Verhüllung bestimmter Körperteile führte, die dadurch besonders betont werden sollten. Die Verhüllung hatte also den entgegengesetzten Zweck, als den ihr moderne christliche Alltagsbegriffe unterschrieben. Alte Menschen oder Menschen mit verkrüppeltem Körper haben bei Naturvölkern allerdings oft ein Schamgefühl, weil ihr Körper nicht schön und kräftig ist. Sie wollen ihn darum den Blicken der anderen verbergen. Auch das Bestreben, die empfindlichen Geschlechtsteile zu schützen, hat zu Verhüllungen geführt.

Wird nun eine solche Verhüllung bestimmter Körperteile zum allgemeinen Brauch, sei es nun, daß sie vor Verletzungen geschützt werden sollen, oder sei es, daß sie aus sexuellen Gründen geschmückt werden, so wird diese Verhüllung „sittlich“. Sie gilt nun als eine allgemeine Einrichtung, deren Einhaltung oft durch religiöse Gebote erzwungen wird. Eine Verletzung der durch die Sitte herausgebildeten und durch die Religion geheiligten Gewohnheiten aber wird als „unsittlich“ empfunden, verpönt und fast stets schwer bestraft. Erst damit ist das Schamgefühl zu einer gesellschaftlichen Funktion geworden,



Gestellte Aufnahme als kitschiges Gegenbeispiel



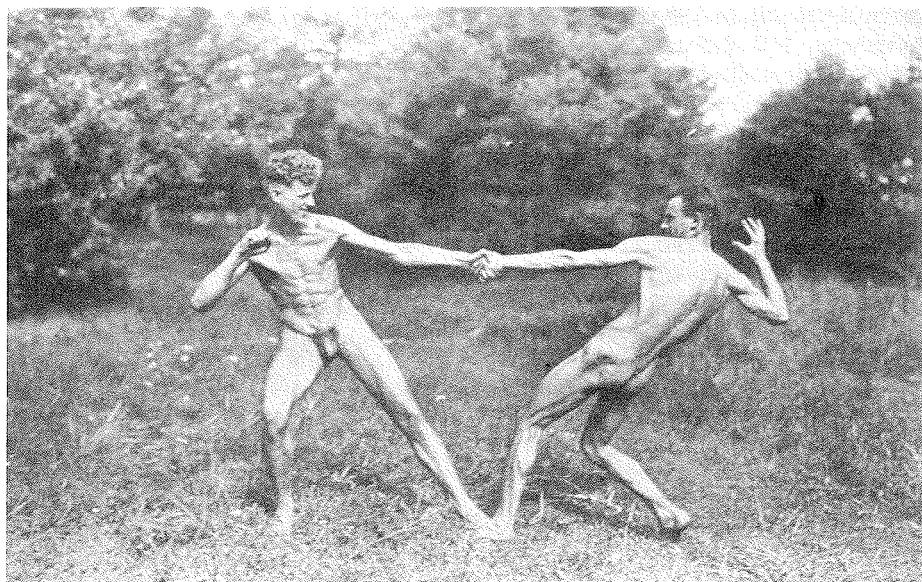
Aufnahme der freien Menschen im Verband Volksgesundheit

die die Richtung dessen, was sittlich ist, bestimmt. So ist es ja auch mit der Kleidung. Führte das rauhere Klima zum Zwang, ständig Kleider zum Schutz vor der Kälte zu tragen, so wurde das Bekleidetsein zur Sitte, der sich schließlich auch die sexuellen Anschauungen beugen mußten. Nicht das Schamgefühl hat die Kleidung erfunden, sondern die Kleidung führte zum Schamgefühl. Ist das Schamgefühl aber einmal aufgrund einer bestimmten sozialen Lebensweise unter bestimmten wirtschaftlichen und geographischen Bedingungen entstanden, so erfüllt es nunmehr seinerseits eine gesellschaftliche Aufgabe, indem es der Sicherung des sozialen Ganzen zu seinem Teil dient. Einmal vorhanden, entwickelt es sich mit der ökonomischen und kulturellen Entwicklung, um sich den jeweiligen gesellschaftlichen Verhältnissen anzupassen.

Auch eine sozialistische Gesellschaft wird ein Schamgefühl unter ihren Mitgliedern kennen. Nur wird dieses entsprechend der veränderten gesellschaftlichen Struktur einen ganz anderen Charakter als heute tragen. Es wird Funktion der sozialistischen Gesellschaft sein. In der Gegenwart aber unterliegt das Schamgefühl dem Klassencharakter des Kapitalismus, kann also gar nicht einheitlich sein. Es gibt heute ein bürgerliches Schamgefühl, das der gefühlsmäßigen Verankerung bürgerlicher Sittlichkeit im Menschen entspricht und ihm anerzogen ist, wie andererseits das Proletariat mit seinem eigenen sittlichen Anschauungen ein ihm entsprechendes, von jedem unterschiedenes Schamgefühl entwickeln wird, um es unter anderem auch in den Dienst der Sexualerziehung seiner Jugend zu stellen.

Ob das Nackte als sittlich gilt oder nicht, oder unter welchen Umständen es moralischen Anstoß erregt oder nicht, das hängt von der Gesellschaft und von der Klasse ab, die es betrachtet. Die Arbeiterklasse wird mit ihrer neuen Moral dem Schamgefühl im Proletariat eine neue Richtung geben. Sie wird es als sittlich betrachten, den Körper gesund zu halten und nach seiner Schönheit zu streben. Sittlich erscheint ihr auch die Nacktheit, die diesem Zweck dient. Unsittlich wird ihr dagegen alles erscheinen, was dem Bürgertum sittlich erscheint. Sie ist im gesellschaftlichen Entwicklungsprozeß der kapitalistischen Klasse entgegengewachsen. Sie ist darum deren Gegenspieler nicht nur im ökonomischen Kampfe, sondern auch auf allen „Kultur“gebieten. Ist dem Bürgertum der nackte Körper des badenden Menschen unsittlich, die Abbildung eines nackten Menschen aus sexuellen Motiven unter dem Deckmantel der „Kunst“ sittlich, so findet das Proletariat umgekehrt jede Leistung einer pornographischen Kunst anstößig, den nackten Menschen in der Natur dagegen moralisch. Das Schamgefühl findet in der Arbeiterklasse eine direkte Umkehrung. Sie zieht Nacktheit und Nacktsport in den Kreis ihrer Sittenauffassungen, weil sie ihrer Arbeit auf erzieherischem Gebiet dienen können.

Der Gedanke der Nacktkultur kommt aus bürgerlichen Kreisen, die, in ihrer eignen Klasse entwurzelt, nach Auswegen suchen. Er hat dort einen weitaus anderen Sinn, als ihm von der Arbeiterbewegung gegeben werden muß, wenn sie ihn aus erzieherischen Gründen aufgreift. Das beweist schon das Wort Nacktkultur, das doch ein Widerspruch in sich ist. Was hat Nacktheit



Kraftprobe

mit „Kultur“ zu schaffen? Offensichtlich ist doch dort, wo Nacktheit ist, keine „Kultur“. Nacktheit ist doch das Natürliche und Ursprüngliche, die Verhüllung des Körpers, die Kleidung, ist Kultur.

Dieser Widersinn im Wort Nacktkultur ist weder der Zufall noch Wortspielerie. Es geht den bürgerlichen Nacktkulturbestrebungen in der Tat nicht so sehr um körperliche und sittliche Gesundheit und Unbefangenheit als um Nackt-,kultur“, das heißt um Nacktkultus. Das beweisen die bürgerlichen Zeitschriften auf diesem Gebiet mit ihren vielfach gekünstelten und deshalb kitschigen Nacktaufnahmen, noch mehr aber mit ihren widerlich-süßen Aufsätzen und Erzählungen zur Genüge. Das beweist die anspruchsvolle Verbindung des Gedankens der Nacktkultur mit dem Rassefimmel modern-romantischer Antisemiten vom Schlage *Ungewitters*, deren lächerliche Überheblichkeit die Nacktkultur zu einem Mittel arischer Rassereinheit machen möchte, die leider in nahezu zwei Jahrtausenden bewegter europäischer Geschichte zum Teufel ging. Das beweist die Art, wie bürgerliche Kreise in Abgeschlossenheit unter dem Gedanken ihrer eigenen Auserwähltheit der Nacktkultur huldigen. Selbst wenn man berücksichtigt, daß infolge der herrschenden moralischen Auffassungen, die sich real in der Schutzpolizei verkörpern, ein Zwang zur Heimlichkeit entsteht, dem diese Kreise ja durch die Pachtung von Teichen und Gelände leicht gerecht werden können, so bleibt dennoch diese spießerhafte Ideologie von ihrem Bessersein gegenüber anderen, „gewöhnlichen“ Menschen, die sich in nichts rechtfertigen läßt. Die süßliche und romantische Kunst eines *Fidus* und anderer zeigt ebenfalls, daß es hier mehr um Nacktkultus als um Natürlichkeit geht.

Die bürgerliche Nacktkulturbewegung ist ein Ausdruck der überall zutage tretenden Dekadenz der bürgerlichen Gesellschaft. Sie ist nicht viel anders, als die Flucht einiger Menschen aus dem Bürgertum vor den Zuständen in ihrer eignen Klasse in die höheren Sphären einer

welt- und wirklichkeitsfremden Romantik. So bekommt diese Bewegung mit ihren vielfach unzutreffenden Riten, mit ihren Nackttänzen und -reigen, mit ihrer Literatur, die weder die gesunde Selbstverständlichkeit des Nacktseins noch auch die engen Grenzen der Bedeutung einer solchen Sitte sieht, mit ihrem zudem oft hervortretenden sexuellen Unterton, eine starke Betonung ins Überspannte und „Religiöse“. Dies mag zu einem Teil Ausdruck einer ungenügend oder gar nicht befriedigten Sexualität sein, die sich so zu „sublimieren“ sucht, zum Teil ist es vielleicht auch auf die in eine neue Form gekleideten „freien“ Auffassungen des bürgerlichen Lebemanns zurückzuführen. Bekanntlich tritt ja die Nackttanzbar auch mit dem Anspruch auf, der „Kunst“ zu dienen und dient doch in Wirklichkeit den geilsten Gelüsten einer nervengeschwächten kapitalistischen Lebewelt. Die bürgerliche Nacktkulturbewegung ist ebensowenig wie jede andere Bewegung nach ihren Worten und Programmen zu werten, sondern nach ihrem Inhalt.

Gegenüber allem bürgerlichen Nacktkultus mit seinen versteckten, unnatürlichen Auswirkungen muß der Gedanke der Nacktkultur im Proletariat einen gänzlich anderen Inhalt bekommen. Die Arbeiterschaft muß diesen Gedanken in ihren Dienst stellen. Das Proletariat braucht ebenso gesunde als auch sexuell unverbaute Menschen, um seinen Kampf gegen den Kapitalismus zu führen. Die Erziehung der Jugend und der Arbeiterklasse zu Gesundheit und Unbefangenheit in körperlichen Dingen ist darum ein Mittel, das dann ihrem Aufstieg dienen kann, wenn es mit einer geistigen Schulung Hand in Hand geht. So gesehen, kann auch die Nacktkultur in den Dienst des Klassenkampfes gestellt werden, ohne daß damit im geringsten ihre Rolle, die sie in Erziehung und Gesellschaft spielt, überschätzt werden soll, und ohne daß damit im geringsten auch ihre Schranken, wie sie sich aus der heutigen Gesellschaft ergeben, zu übersehen wären...

Leserbriefe

Der folgende Briefwechsel bezieht sich auf die Beiträge von: Michael Nerlich, Von der Notwendigkeit der Aktfotografie (tendenzen Nr. 139, S. 30ff.), und Heinz Budde-meyer, Zur bildlichen Darstellung der Einheit von Körper und Geist (tendenzen Nr. 140, S. 74f.).

Lieber Heinz Budde-meyer,

vorweg: Ich bin ein Nichtexperte für Kunstfragen, habe wenig theoretische Kenntnisse dazu. Um so mehr hat es mich persönlich gefreut, einen Gedankengang, der mich zu meiner Kritik an Nerlich veranlaßt hatte (DVZ), in Ihrem Artikel jetzt wiederzufinden. Ich freue mich, und ich halte Ihre Einschätzung von Nerlich für begründet.

Allerdings kann ich Ihrer Schlußfolgerung, daß künstlerische (Akt-)Fotografie unmöglich ist, nicht zustimmen. Wesen-Darstellung erfolgt sicher nicht über das – wenn bei Nerlich auch „alternative“ – Drapieren des/der Darstellenden. Aber sollte deshalb nichts rüberkommen können von Körperlichkeit, Sinnlichkeit (bzw. bei anderen Aspekten der Fotografie von Menschen anderer) – wegen des Mediums?

Ich hatte in meiner Kritik an Nerlich versucht, die Möglichkeit anzudeuten, daß das, was Nerlich sagt, daß er wolle (und besseres) darstellbar ist.

Später habe ich in dem Buch von Anne Tüne (vor allem S. 199) „Körper-Liebe-Sprache“ Hinweise darauf gefunden, daß das stimmen könnte. Zu anderen Themen der Fotografie kenne ich sehr viele Bilder, die dem Anspruch genügen, etwas Wesentliches vom Menschen darzustellen und zu vermitteln. Und warum auch nicht? Wesenseigenarten sind doch materiell, sind Eigenschaften der Materie, wenn man so will. Warum soll ein prinzipieller Unterschied bestehen zwischen der „Übersetzung“ in Farbe oder Modelliermasse und der auf ein Foto?

Es wird gravierende Unterschiede im Umgang mit dem Modell geben, sicher – zwischen dem relativ ungebundenen Arbeiten eines Malers (wobei ich gerade bei T. von Brentano kürzlich gelesen habe, wie auch dies geprägt sein kann von dem Suchen nach dem Wesentlichen!) und dem Fotografen, der, wenn er einmal „abgedrückt“ hat, das Darzustellende nun mal auf dem Film hat (abgesehen von technischen Möglichkeiten der Gestaltung; Dunkelkamerteknik). Aber liegt da nicht sogar eine Möglichkeit, die künstlerische Gestaltung, die Sie für notwendig halten im Umgang (im weitesten Sinn – d.h. die Erfahrung mit einem Menschen, die den Fotograf diese wiedergeben läßt) mit dem/der Darzustellenden zu realisieren, einem Umgang, der also m. E. Nerlich zu dem „Drapieren“ mißt (wie ich meine, auch auf-

grund fehlender Brillanz bei theoretischem Tiefgang)?

Eine mir nicht unwichtige Kunst-Definition, die ich letztens hörte, sprach von Suche nach Wahrhaftigkeit, Aspekte des menschlichen Lebens betreffend. Damit wird m. E. hingewiesen auf das Spannungsverhältnis zwischen Allgemein-Menschlichem und Gesellschaftlichem. Da Menschen dem immer wieder der Ausdruck geben, warum soll es nicht auch für Fotografen gestaltbar, wiedergebbar sein – sei es Sinnlichkeit i. e., Verhältnis zur Arbeit, Verhältnis zur Gesellschaft u.v.a. –? Nun, ich hoffe, nicht ganz und gar Sie läienhaft mißverstehend geschrieben zu haben. Ich hatte mich von Nerlichs „brillanter Selbstinterpretation“ befreit, wie Sie es nennen. Deswegen trifft mich der in *tendenzen* Nr. 139 auch namentlich an mich gerichtete Vorwurf des Leserbriefschreibers nicht, nicht hingeguckt zu haben. Aber wenn der Vorwurf, bzw. mein Name da schon auftaucht, wäre es m. E. passend gewesen, wenigstens einen Satz aus meinem Brief zu zitieren. Das an die Adresse der Redaktion.

Herzlichen Gruß
Bärbel Bregler, Düsseldorf

PS: So kurz entschlossen geschrieben ist mir wohl die Aussage über die Kunst-Definition zu knapp und mißverständlich geraten. Ich meine so:

– Sicher hat künstlerische Betätigung etwas ganz Eigenes (geheimnisvoll – erforschbar) die ganze Person/Subjektivität des „Künstlers“ ist angesprochen/gefördert; und auch beim Leser/Betrachter werden verschiedene Bereiche angesprochen.

– Aber: damit der „Künstler“ seine Aussage rüberbringen kann, braucht er neben „Talent“ eine Menge Handwerkszeug. Er muß seiner Aussage Form geben.

– Gerade dabei ist es m. E. nun wichtig, daß mit der Entwicklung techn. Fertigkeiten (des Handwerkszeugs) die Weiterentwicklung auch der Auseinandersetzung mit/über die zu treffenden Aussagen kommt.

– Ebenso meine ich, daß beides – die Message-Seite und die Gestaltungsseite – in die Kunst-Definition gehören.

Dann wird m. E. klar, daß und warum die Art der Gestaltung so verschieden sein kann, wie das der Fall ist bei Malerei-Fotografie ohne daß dem einen (der Fotografie) künstlerische Aussagekraft abgesprochen werden muß.

– Der Fotograf könnte sich nicht von der Oberfläche freimachen, schreiben Sie. Wenn Sie Nerlich meinen, bringen Sie genau meinen Eindruck auf den Begriff. Wenn Sie ein Prinzip/Gesetz meinen, sehe ich das nicht so. Das habe ich oben angedeutet, als ich schrieb, Menschen drücken etwas aus – was abgebildet werden kann. Sehen Sie, wie ich, den Unterschied zwischen „Nerlichs“ Frau in der Scheune und den bei A. Tüne auf S. 199 abgebildeten Frauen? Damit, mit diesem Unterschied, ist eigentlich alles ausgedrückt, was ich meine.

Wenn man Nerlich zu lesen versteht, will (und kann?) er gar nichts anderes als Oberfläche abzubilden. Ich meine, daß es geht, wenn

man es will, wie gesagt: weil die Menschen sich ausdrücken. (Jetzt müßte ein Fotograf weiter argumentieren, wie diese Gestaltung gehen kann.)

– Wenn ich Ihre Forderung (Gestaltung mit eigenen Händen) als Voraussetzung für ein Kunstwerk zu verallgemeinern versuche, frage ich mich, ob dann Geschriebenes dem auch noch gerecht werden kann, Ihrer Meinung nach.

Ich will Sie nicht ins Lächerliche ziehen mit der Frage, ob ein maschinengeschriebener Text noch die Forderung nach Gestaltung mit eigenen Händen erfüllt.

Es geht doch um etwas anderes, meine ich. Beim Schreiben (lesen Sie z. B. Maxie Wanders Frauenporträts in „Guten Morgen, du Schöne“) wird (auch) deutlich, daß die Gestaltung vor allem durch Gefühl und Verstand des Künstlers muß, um dann durch die Ausdrucksfähigkeit (des Künstlers) eine Form zu bekommen! Ich meine, daß dem Fotografen, der so an seinen Apparat und an das Abzubildende herangeht, der Apparat nicht im Weg steht.

Liebe Bärbel Bregler,

... Der Grund für unsere unterschiedlichen Auffassungen liegt darin, daß für Sie das Wesentliche, etwa eines Menschen, etwas Materielles ist. Sie schreiben: „Wesenseigenschaften sind doch materiell, sind Eigenschaften der Materie, wenn man so will.“ Für mich besteht der Mensch aus Körper, Seele und Geist. Materiell ist davon nur der Körper. Seele und Geist sind weder ein Produkt der Materie (auch nicht der Gesellschaft, wenn auch von beidem nicht unabhängig), noch finden sie einen vollkommenen und restlosen Ausdruck in der Materie. (Wie wäre sonst zu verstehen, daß wir uns so oft über andere Menschen täuschen?) Der Maler/Zeichner kann eine völlig neue Oberfläche schaffen, die in Hinblick auf das Sichtbarwerdenlassen von Geistig-Seelischem vollkommener ist als die natürliche materielle Oberfläche.

Natürlich befinden wir uns hier mitten in der Materialismus-Idealismus-Diskussion. Sie läßt sich m. E. bloß argumentierend nicht klären, weshalb ich jetzt auch aufhöre. Entscheidend ist, wie man sich selbst erlebt und versteht und welche Aufmerksamkeit man darauf verwendet, sich zu verstehen.

Mit herzlichem Gruß
Heinz Budde-meyer, Bremen

Hinweis der Redaktion:

Zu dem grundsätzlich negativen Urteil Heinz Budde-meyers über die Fotografie hat Richard Hiepe in seiner Buchbesprechung: Das Unbehagen an der Fotografie. Heinz Budde-meyers medienkritischer Rundumschlag (*tendenzen* Nr. 140, S. 76f.), kritisch Stellung genommen; auf das Materialismus-Idealismus-Problem in dieser Frage ist Michael Nerlich in seinem Leserbrief (*tendenzen* Nr. 141, S. 77) eingegangen.

Buchbesprechungen

Zeichnen und Malen für Kinder und mit Kindern

von Regina Schneider

Viele mögen die Geschichte vom Kleinen Prinzen kennen, in der vom Verständnis der Erwachsenen berichtet wird, die immer wieder die vom Autor liebevoll gezeichnete Riesen schlange – sie verschlingt gerade einen Elefanten – als Hut deuten. Es heißt dort: „Die großen Leute haben mir geraten, mit den Zeichnungen von offenen und geschlossenen Riesenschlangen aufzuhören und mich mehr für Geographie, Geschichte, Rechnen und Grammatik zu interessieren. So kam es, daß ich eine großartige Laufbahn, die eines Malers nämlich, bereits im Alter von sechs Jahren aufgab. Der Mißerfolg meiner Zeichnungen (...) hatte mir den Mut genommen. Die großen Leute verstehen nie etwas von selbst, und für Kinder ist es anstrengend, ihnen immer und immer wieder erklären zu müssen.“

Inzwischen haben sich viele Erwachsene, namentlich Psychologen, Kunstpädagogen und Medienforscher Gedanken zu den kindlichen Zeichen- und Malkünsten gemacht. Die Symbolwelt der Kinderzeichnung und die Entwicklung der kindlichen Gestaltung sind zum Gegenstand wissenschaftlicher Forschung geworden.

Bereits in den zwanziger Jahren genoß die Kinderzeichnung eine besondere Beachtung; Kandinsky und Klee erblickten in den kindlichen Zeichnungen einen Quell archaischer Einheit von Mensch und Ding. Die Produkte der Kindertübe dienten als Dokumente eines Wunderlandes des ursprünglicher Poesie und die ersten Versuche einer Dechiffrierung dieser Botschaft aus einer heilen Welt wurden unternommen. Heutzutage ist die Erforschung des Wesens und der formalen Logik der kindlichen Kritzeleien weiter fortgeschritten; die Aussagen der Experten sind weniger prätentös geworden. Die Hochstilisierung der Kinderzeichnung zur „Kinderkunst“ wurde als Produkt des Zeitgeschmacks, der sich ihrer als Schlüssel zu archaischen Welten be diente, kritisiert.

Schwerpunkte zeitgenössischer Auseinandersetzung mit dem Phänomen der kindlichen Gestaltung sind vielmehr zunehmend Fragen nach dem Erscheinungsbild der Kinderzeichnung auf den verschiedenen Altersstufen, Probleme des diagnostischen Wertes der kindlichen Bildgestaltung und der Bedingungsgrundlage des Zeichnens allgemein. Kunstpädago-

gen werten die zeichnerische und malerische Betätigung als wichtigstes Ausdrucksmittel vor allem für Kinder des Vor- und Grundschulalters.

Alfred Bareis beschreibt in seinem knapp 80 Seiten umfassenden Bändchen **Vom Kritzeln zum Zeichnen und Malen** die bildnerische Entfaltung des Kindes anhand vieler zeichnerischer und malerischer Bildbeispiele. Die ersten Kritzeleien von Zweijährigen, deren Spuren sich auf den verschiedensten Aktionsflächen, wie Heften, Büchern oder Wänden entdecken lassen, sind vorwiegend Ausdruck des kindlichen Drangs nach Motorik und Bewegung. Die sogenannten „Urknäuel“ entstehen. Bevor Kinder zur eigentlichen Darstellungsabsicht kommen, durchlaufen ihre Kritzeleien verschiedene Phasen. Vielfach auf Befragen Erwachsener, wird der Zeichnung ein Sinn unterlegt, oder eine Ähnlichkeit festgestellt, die oftmals spontanen Einfällen folgt. Das gegenstandsreie oder funktionale Zeichnen wird abgelöst von auf bestimmte Objekte gerichtetes Zeichnen und Malen. Das was das Kind „meint“, setzt sich durch.

Bareis weist sehr schlüssig nach, daß Kinder mit zielsicherer Entschiedenheit an die Erfassung dessen gehen, was sie sehen und zeichnerisch wiedergeben wollen. Runde Formen stehen zuerst für alles Dinghafte, für Mensch, Haus, Tier oder ähnliches. Diesen Formen werden auf einer weiteren Entwicklungsstufe entchiedene Richtungsvarianten hinzugefügt: Kreise und Ovalen erhalten Füße und Beine, der „Kopffüßler“ beherrscht das Zeichenblatt. Immer wieder fällt in Kinderzeichnungen die Unbekümmertheit in bezug auf Größe und Proportion auf. Das oft von Erwachsenen als Mangel oder Unfähigkeit empfundene Fehlen exakter Größenverhältnisse oder Größenunterschiede zwischen verschiedenen Objekten, erfährt von Kindern eine eigene Behandlung. Bareis verweist in diesem Zusammenhang auf die stringente Logik der Kinder, Dinge in ihrer strukturell einfachsten Weise darzustellen. Überschneidungen und Überdeckungen und die „Richtigkeit“ im proportionalen Erfassen fallen aus dieser Entwicklungsphase völlig heraus. Einfach und überschaubar aufgebaute Bilder geben die kindlichen Urteile in bezug auf seine Umwelt wieder. Was emotional stark erlebt wird, erhält nach subjektiver Einschätzung die entsprechende Größe.

Kinder gehen in ihrer Farbwahl nach derselben Logik vor: das überwiegend in extremen Farbgegensätzen malende Kind drückt damit konsequent seine Urteile über die Dinge aus. Das Buch von Bareis, dessen Schwerpunkt auf der Darstellung der formalen Gestaltungslogik in kindlichen Bildprodukten liegt, besticht nicht nur durch die gut lesbare, sachbezogene Wiedergabe der Problematik, sondern auch durch die Fülle der farbigen und zeichnerischen Anschauungsbeispiele. Aus Hunderten von Kinderzeichnungen wurden typische kindliche Zeichenmotive ausgewählt und mit Hilfe von Bildtabellen veranschaulicht. Die so entstandene Systematik birgt in sich jedoch auch die Gefahr der Verallgemeinerung kindlicher Entwicklungsphasen. Der Autor macht darauf im besonderen aufmerksam.

Im Schlußkapitel seines Bändchens wendet

sich Bareis vor allem an jene Kunsterzieher und Eltern, die bewußt die zeichnerische und gestalterische Fähigkeit von Kindern fördern wollen und dies mit der Vorstellung eines größtmöglichen „Sich-entfalten-lassen“ beim Kinde tun. Der Autor plädiert für ein planmäßiges Heranführen der Kinder an gestalterische Probleme, um einen allgemeinen bildnerischen Erfahrungsgrund zu legen. Zweimal wöchentlich schlägt er das Malen in Kleingruppen für das Vorschulalter vor, für fünf- bis sechsjährige hält er eine unterrichtsorientierte Situation für sinnvoll. Ergänzend sind seinen Ausführungen altersbezogene Themenvorschläge und Materialanwendungen beigefügt.

Der Blick in die kindliche Psyche

Kinder vermögen in ihren Zeichnungen oft mehr auszudrücken, als sie dies mit Worten tun können. Was sie emotional beschäftigt und bewegt, kann, wenn ihre Zeichensprache verstanden wird, leicht aus ihren Bildern entnommen werden. Die Dechiffrierung der Symbole und Zeichen in kindlichen Darstellungen ermöglicht inzwischen den tieferen Einblick in die kindliche Psyche und gibt Auskunft über Ängste und Traumata. Die Interpretation von Kinderzeichnungen gehört heute zum festen Bestandteil der Schulreifetests. Pädagogen und Schulpsychologen ziehen aus der Analyse der Zeichnungen von Schulanfängern Schlüsse in bezug auf die Wahrnehmungsfähigkeit, Intelligenz und Persönlichkeitsstruktur der Sechs- und Siebenjährigen.

Zur Problematik des diagnostischen Wertes der Kinderzeichnungen schreibt **O. Gmelin** in seinem Buch **Mama ist ein Elefant** folgendes: „Begabung und Intelligenz sind weniger angeborene Größen als vielmehr Ergebnis von Lernakten: das heißt von produktiven Gesprächen und produzierendem Malen und Zeichnen. Die mögliche Faulheit der Kinder aber ist nur ein anderes Wort für die allgemeine Pathologie ihrer Eltern.“ (S. 12) Gmelin, der gerade über das psychische Elend, das aus den Kinderzeichnungen ablesbar ist, stark Partei für die Nöte der Kinder ergreift, wendet sich an Eltern, Schulpsychologen und Pädagogen, die seiner Meinung nach noch viel zu wenig Kenntnis haben von der Sprache, die Kinder in ihren Zeichnungen sprechen.

Sein Appell an die Erwachsenen gleicht einem Plädoyer, die Sprache der Kinder ernst zu nehmen und den Dialog mit den Kindern über ihre Zeichnungen und damit über ihre Probleme zu vertiefen. Die Möglichkeiten der Erwachsenen – sei es im familiären Rahmen oder im schulischen Bereich –, die Botschaften und die Symbolik der Kinderzeichnungen zu verstehen, liegen im Bemühen um die Entdeckung und Dechiffrierung ihrer Sprache auf spielerische Weise.

Hierfür gibt Gmelin verschiedene Ratschläge und Beispiele für den Alltag mit Kindern: das Spiel „Zeichne-deine-Familie-in-Tieren“, oder auch das „Zeichnen menschlicher Figuren“ im Rundspiel, eignen sich gut in diesem Zusammenhang. Derlei Spiele ermöglichen es, anhand ihrer Ergebnisse Rückschlüsse auf Schulreife-Intelligenzalter zu ziehen sowie mögliche Fähigkeiten und Neigungen eines Kindes zu erkennen.

nen. Der Autor entwickelt eine systematische Interpretation von Merkmalen der Intelligenz und der Emotion in kindlichen Menschen- und Tierdarstellungen. Er verweist auf die Symptome und Anzeichen von psychisch gestörten Kindern, die aus ihren Zeichnungen ablesbar sind.

Eine leicht verständliche Einführung in die Entwicklungspsychologie der Kinderzeichnung leitet über in einen lexikalischen Teil, der die psychologische Bedeutung von Tier- und Menschendarstellung in der Kinderzeichnung beleuchtet. Nach diesen Interpretationsmustern kommen z. B. Eltern, die in den Zeichnungen ihrer Kinder als „Fische“ auftauchen, schlecht weg. Diese „Fische-Eltern“ gelten als unsicher und werden von ihren Kindern selten als Vorbilder in Konfliktsituationen akzeptiert, zumal wenn diese richtungsmäßig aus dem Bilde schwimmen. Zeichnet ein Kind sich selbst als Fisch, so steht dieses Symbol oft für Interesselosigkeit und Autismus.

Wenn „Mama ein Elefant“ ist, so findet sich unter dem entsprechenden Stichwort eine über vierseitige Interpretationshilfe. Dieses Symbol taucht in Kinderzeichnungen relativ häufig auf und symbolisiert im „Familie-als-Tier-Test“ als mittleres „Großtier“ den Vater oder als Selbstporträt das Kind selbst. Väter, die mit diesem Zeichen belegt werden, bedeuten wohl den Elefanten im Porzellanladen der Kinderseele. Das Symbol bezeichnet eine Quelle von Autorität oder deren Störung, oder beides zugleich.

Eine Mutter, die als fülliger Elefant, wie in einem Beispiel erläutert wird, neben einem als „stummen Fisch“ charakterisierten Vater in Zeichnungen auftaucht, steht hier für die alles erdrückende Fürsorge, für eine Form mütterlicher „overprotection“.

Kinder, die sich selbst „elefantisch“ sehen, opponieren nicht selten gegen dieses Mama-ist-ein-Elefant-Syndrom. Gmelins Nachschlagewerk der Symbole und Merkmale in Kinderzeichnungen umfaßt neben den Tier- und Menschendarstellungen auch weiterführende Differenzierungen nach Bewegungs- und Raumordnungsprinzipien in der bildnerischen Gestaltung. Unter dem Stichwort „Protokoll“ werden praktische Hilfen und Anregungen zum Umgang mit der Kinderzeichnung gegeben.

Wer speziell für die Auseinandersetzung mit den „Kritzeleien“ der Kinder mehr Zeit hat, als sie zu archivieren und monatlich in große Kuverts zu stecken, der sollte auf die Tätigkeit der Bildproduktion und auf die aus den Bildern sich entwickelnden Handlungen sein Augenmerk richten. Bildanalysen und das Gespräch zwischen Erwachsenen und Kindern sollten ein reines Archivieren von Zeichnungen bereichern und nachhaltig klarmachen, daß Kinderzeichnungen soziale Problemlösungsversuche sind und Teil einer nichtsprachlichen Kommunikation mit der Erwachsenenwelt.

Man muß nicht nur „im Bilde sein“, um hinter die Geheimnisse, die in den Kinderzeichnungen stecken, zu kommen, sondern auch erwiesen-nermaßen am „Kinde bleiben“. Ein Erwachsener, der über Jahre hinweg nicht nur Kinderzeichnungen gesammelt hat, sondern auch die dazugehörigen Kinder befragt hat, warum Engel wie Igel aussehen, oder warum der Storch zwei

große Ohren hat, nimmt in seinem Buch: „**Kinder kritzeln, zeichnen, malen**“ die Spur der verschlüsselten Botschaften auf.

Wolfgang Grözinger wendet sich damit an Eltern und Erwachsene, die seiner Meinung nach das Hauptproblem der Kindermalerei darstellen. Er warnt eindringlich die nachlässigen Erwachsenen davor, durch mangelndes Interesse und Verständnis den kindlichen Zeichenkünsten gegenüber, nichtwiedergutzumachenden Schaden in der Kinderseele anzurichten. Die allzu große Begeisterung aufgeklärter Eltern jedoch, welche die zeichnerischen Produkte ihrer Sprößlinge vorschnell zu Kunstwerken hochstilisieren, stellt er ebenso an den Pranger, wie die Marie jener, die das kindliche Gekritzeln und Gekleckse in die „richtigen“ Bahnen zu lenken versuchen.

Erwachsene sollten sich beim Anblick von Kinderzeichnungen nicht die Frage stellen, was gefällt uns oder was finden wir schön, sondern eher was nützt der kindlichen Entwicklung, bzw., was schadet ihr; denn eine Grundeinsicht in das Wesen der kindlichen Gestaltung sollte Ausgangspunkt aller Beurteilung sein, und zwar die Tatsache, daß das Ziel der künstlerischen Entwicklung des Kindes nicht die Kunst, sondern die Wirklichkeit ist.

Das ABC der Kinderzeichnung, das Grözinger in seinem Buch entwirft, gibt neugierigen Eltern und Erwachsenen die Möglichkeit an die Hand, die bildgestalterischen Fähigkeiten der Kleinen zu beurteilen und ihre spezifische Form der Auseinandersetzung mit der Umwelt teilnehmend zu beobachten. Kinder durchlaufen in diesem Prozeß die verschiedensten Phasen und stoßen auf grundlegende Muster bildgestalterischer Ordnung, auf Reihung, Wechsel, Kreuzung und Streuung.

Der Autor illustriert diese Entwicklung mit vielen Bildbeispielen von Kinderhand. Eine wesentliche Entdeckung kindlicher Gestaltungstechnik ist die frühkindliche Fähigkeit, beidhändig zu malen und zu zeichnen. Die gleichmäßige Betätigung beider Hände zeigt sich indes auch bei anderen Tätigkeiten, dem Tasten, Krabbeln und Spielen in der frühkindlichen Motorik. Kindern schmeckt das Essen besser, wenn sie in jeder Hand etwas zu beißen haben, sie benutzen ihre Hände noch gleichberechtigt. Die Herrschaft der rechten Hand über die linke, und damit die Spezialisierung, die über das Schreiben in der Schule z. B. eintritt, zeigt sich erst später. Durch die Fähigkeit jedoch in frühen Phasen Tätigkeiten beidhändig auszuführen, zeigen sich für die bildnerischen Ausdrucksformen ungeahnte Möglichkeiten. Eine Förderung des beidhändigen Führens von Pinsel und Stift kann zwar eine Spezialisierung nicht aufhalten, aber dennoch die instinktive Motorik und das authentische rhythmische Empfinden der Kinder anregen helfen.

Grözingers 10 Gebote für Eltern und Erwachsene maßregeln eindringlich das „laissez-faire“ vieler, die zuwenig Geduld und Aufmerksamkeit für die gestalterischen Experimente der Kinder aufbringen. Dieser pädagogische Zeigefinger soll die „Großen“ vor Indifferenzen bzw. Überfrigigkeit bewahren und den „Kleinen“ die Möglichkeiten einer freien gestalterischen Entwicklung geben.

Ein seit seinem ersten Erscheinen 1968 immer wieder aufgelegter Ratgeber für Kunsterzieher in Kindergärten und Schulen ist das Bändchen von **Rudolf Seitz: Zeichnen und Malen mit Kindern**. Dieser Klassiker unter den Malfibeln, der sich an alle Erwachsenen wendet, die in irgendeiner Weise pädagogisch mit Kindern zwischen 3 und 8 Jahren zu tun haben, ist wiederholt überarbeitet und um ethisches Bildmaterial erweitert worden.

Der interessierte Leser findet darin eine knappe und überschaubare Einführung in die Logik kindlicher Bildsprache und wird auf die einzelnen Stufen der kindlichen Gestaltungsentwicklung aufmerksam gemacht. Das Hauptgewicht dieser Anleitung zum Umgang mit Kindern und ihren Bildprodukten liegt in der praktischen Anwendung der Einsicht in die Bedeutung der Kinderzeichnung: Sie ist mehr als nur der spielerische Ausdruck spontaner Empfindungen; als Tummelplatz der Phantasie, der Träume und Ängste von Kindern ist sie gleichzeitig ein Dokument psycho-sozialer Spannungen, die Kinder in Bilder umzusetzen vermögen.

In dieses Aktionsfeld sinnvoll einzugreifen setzt beim Erwachsenen Verständnis für die Probleme der Kinder voraus und die Bereitschaft Hilfestellung bei den Problemen ihrer Umsetzung zu geben. Seitz stellt eine Reihe von erprobten Mal- und Zeichentechniken vor, erklärt Verfahrensweisen und gibt Tips für Material und Zeichenutensilien.

Da die schöpferische Betätigung durch Zeichnen und Malen nicht nur dem Lernen und Verstehen von Sinnzusammenhängen dient, sondern Kindern und Erwachsenen Entspannung und Spaß bereiten soll, spricht sich der Autor für die Einplanung des Farbtopfs und der Papierrolle im Alltag aus.

Wenn die Erwachsenen einmal verstanden haben, daß ein Kind, das voll Farbe ist, „farbig“ und nicht „schmutzig“ ist, kann es schon nicht mehr ganz schiefgehen...

Die besprochenen Buchtitel:

Alfred Bareis, Vom Kritzeln zum Zeichnen und Malen, Verlag Ludwig Auer, Donauwörth, 5. Auflage 1980

Otto F. Gmelin, Mama ist ein Elefant, Fischer Taschenbuch Verlag, Frankfurt/Main 1980

Wolfgang Grözinger, Kinder kritzeln, zeichnen, malen, Prestel Verlag München, 5., unveränderte Auflage 1975

Rudolf Seitz, Zeichnen und Malen mit Kindern, Don Bosco Verlag, München, 1. Auflage 1980

Katalogbuch zur großen de-Chirico-Ausstellung

So üppig sie war, die de-Chirico-Ausstellung Ende letzten und Anfang dieses Jahres im Münchner Haus der Kunst, die jetzt noch bis Ende April in Paris im Centre Pompidou gezeigt wird, so unvollständig war sie dennoch. Nur das frühe malerische Werk Giorgio de Chiricos wurde präsentiert, das gesamte Spätwerk des bis ins hohe Alter aktiven Künstlers blieb ausgeklammert. Über die Gründe gibt auch das schön gestaltete Katalogbuch (erschienen im Münchner Prestel Verlag, 293 Seiten, DM 44,-) nur wenig Auskunft. „Ein amputierter Klassiker der Moderne“, schrieb Richard Hiepe in seiner Ausstellungskritik in der Deutschen Volkszeitung und sah in dem Vorgehen, nur den „guten“, frühen de Chirico, den Wegbereiter der experimentellen Kunst herzeigen zu wollen, nicht aber den Maler, der sich in seinen späten Jahren (de Chirico lebte von 1888 bis 1978) dem Vorbild der Klassiker von Tizian bis Rubens verschrieb und „zumindest in den letzten Lebensjahren auf dem Niveau der Salon-Malerei des 19. Jahrhunderts landete“, eine „Entmündigung des Publikums“. „Giorgio de Chirico – der Metaphysiker“: darum kreisen fast alle Katalogtexte.

Letztlich entsteht so der Eindruck, de Chirico sei nur eine Art Illustrator für die philosophischen Überlegungen Nietzsches oder Schopenhauers gewesen, eine Interpretation, die bei aller Begründung im Detail doch viel zu eng greift und dem Werk des Künstlers und seiner Bedeutung für die bildende Kunst im 20. Jahrhundert nicht gerecht wird.

Vom „grauen“ auf den offenen Markt: der „Künstler“ Hitler

Ein schmucker, großer Leinenband mit farbigem Schutzumschlag, darauf vorne ein Bild vom Wiener Rathaus am Ring, ein herbstliches Aquarell, präsentiert im nostalgischen Kreisaußenschnitt. Auf der Rückseite ein blauer Blumenstrauß. Das Buch heißt „Adolf Hitler als Maler und Zeichner. Ein Werkkatalog der Ölgemälde, Aquarelle, Zeichnungen und Architekturskizzen“. 64 Mark kostet es und ist erschienen im kleinen Münchner Amber Verlag, in Koproduktion mit dem Schweizer Unternehmen Gallant. Auch ein Beitrag zum 50. Jahrestag der Machtübergabe an die Nazis in Deutschland.

In den tendenzen Nr. 141, „Der aufrechte Gang“, haben wir uns ausführlich mit den Rehabilitationsversuchen, die NS-„Kunst“ betref-

fend, beschäftigt („Der Faschismus will im Bild bleiben“, S. 5 ff.), erwähnt wurde der Marktwert, den Hitlers Malversuche inzwischen wieder haben. Bisher allerdings nur bei „Militaria“-Auktionen. Das jetzt erschienene 252 Seiten starke „Werkverzeichnis“ lädt ein, den nächsten Schritt zu tun, der „Künstler“ Hitler wird in der Einleitung ausführlich gewürdigt. Der Katalog vermittelt, so der Klappentext, „einzigartige Einblicke in das Wesen dieses Mannes, der mit seinem Fanatismus und übersteigerten Selbstbewußtsein die Geschichte unseres Jahrhunderts so maßgeblich beeinflußt hat.“ So viel im ganzen Buch zur „Politik“, kein Tröpfchen von der Blutspur, die „dieser Mann“ und seine Gefolgschaft hinterlassen haben, findet sich auf den 252 Seiten. „Unpolitisch gemeint“, sei alles, „ein Stück Zeitgeschichte“, so die Verlegerin gegenüber der Münchner „Abendzeitung“.

Aus der „unpolitischen“ Einleitung „Hitler und die bildenden Künste“: „Im großen und ganzen fand man seine künstlerische Laufbahn unbedeutend. Im besten Falle bezeichnete man ihn als Dilettanten und schlimmstenfalls als Versager. Aber diese Jahre der künstlerischen Arbeit, des künstlerischen Ehrgeizes sollten nicht ignoriert werden. Der große Umfang seiner Werke über die Jahre hinweg verdient Aufmerksamkeit“.

ANZEIGE

Ein Buch von höchster Brisanz:

Seit der Buchmesse im Gespräch - Barry Commoner

RADIKALE ENERGIEWIRTSCHAFT



ISBN 3 922594 04 2

200 Seiten, DIN A5, DM 18.-

‘It’s all bullshit - alles Scheiße ...’ dies war der kurze, aber exakte Kommentar des unabhängigen Präsidentschaftskandidaten von 1980, Barry Commoner, über den Wahlkampf der Kandidaten Carter und Reagan. Wer Barry Commoners neues Buch liest, begreift warum.

Commoner, seit Jahren als profunder Kritiker der amerikanischen und der globalen Energiepolitik ausgewiesen, analysiert hier im einzelnen die Irrungen und Wirrungen des sogenannten ‘Energieplans’ der Carter-Regierung - und es gehört nicht viel Phantasie dazu sich vorzustellen, in welche Richtung (bzw. auf welche Zickzacklinie) diese Energiepolitik unter seinem Nachfolger Reagan geraten wird.

Mit Beiträgen so namhafter Experten wie Carl Amery, Herbert Gruhl, Jens Scheer und Gustav Obermair.

CARUSSELL
Carussell Verlag
Straubingerstr. 164
Michelsneukirchen

und genaue Analyse. Die schätzungsweise 2000 bis 3000 Zeichnungen, Aquarelle und Ölbilder, die er im Laufe seines Lebens produziert hat, beweisen die Ernsthaftigkeit seiner Absichten. Oft läßt sich Hitlers Philosophie in diesen Arbeiten wiederfinden. Etwas von der Substanz seines Lebens liegt in all den Bildern.“ Über den Sammler A. H.: „Seine guten Kenntnisse der Kunstgeschichte, besonders in den Stilrichtungen, die er bewunderte, machten ihn in gewissen Bereichen zu einem durchaus kritischen Sammler.“ Und den Mäzen: „Hitler erwarb auch Arbeiten von Künstlern, die bis dahin relativ unbekannt gewesen waren, wie von Werner Peiner, Max Zaeper, Godron, K. F. Olszewski und Willi Kriegel... Hitler schenkte seine Aufmerksamkeit und Unterstützung auch anderen Künstlern. Das Lebenswerk der hochverehrten alten zeitgenössischen Meister Friedrich Stahl und Karl Leipold zum Beispiel ließ er in der Zeitschrift „Kunst im Deutschen Reich“ mit großen Farbtafeln herausstellen.“ Und zum Thema „Kulturbarbarei“: „Obwohl Hitler von der sogenannten ‚entarteten‘ Kunst abgestoßen war, hinderte er doch Goebbels weitgehend daran, die enteigneten Werke vernichten zu lassen. Statt dessen ließ er Goebbels eine Kommission bilden, die die verpönten Kunstwerke in anderen Ländern gegen Devisen oder erwünschte Kunst eintauschen sollte.“

Qualitativ Neues über den Bildermacher Hitler ist trotz aufwendigem Vierfarbdruck und akribischen Werksdatierungen aus dem Buch nicht zu erfahren. Aber darum geht es den Herausgebern wohl auch nicht, zusammengestellt haben sie etwas, das in Kunstbuch-Rezensionen gerne als „gediegener Geschenkband“ bezeichnet wird. Von der „Abendzeitung“ und dem „Spiegel“ ausführlich als „Kuriosum“ vorgestellt, wird der Band wohl seine Käufer finden. Und manch einer wird in dieser unserer Zeit „kultureller Entartung“ (F. J. Strauß) meinen, daß der „Führer“ gar nicht so „schlecht“ gemalt hat, wie ihm immer nachgesagt wurde. Einige werden sich vielleicht auch wundern über die Ernsthaftigkeit, mit der da eine riesige Kitschproduktion aufgelistet wurde.

Aber das hat schon alles seinen Sinn. Der Herausgeber, Billy F. Price aus den USA, seit vielen Jahren Sammler von Hitler-Bildern, erweitert seinen Markt, die ehemaligen NS-Wissenschaftler August Priesack und Peter Jahn – Materiallieferanten für das Buch – dürfen stolz auf ihre langjährige Arbeit zurückblicken, der „liberale“ Verlag macht seinem Reibach. Die Nazis haben ihre Freude – und wir können damit rechnen, daß uns über kurz oder lang eine Hitler-Ausstellung ins Haus steht. Es sei denn, das in diesem „Jubiläumsjahr“ angewachsene antifaschistische Bewußtsein nimmt solche Dimensionen an, daß der ganze NS-Propagandadreck ein für allemal vom Markt verschwindet. Auch der „wissenschaftlich“ maskierte.

Ernst Antoni

JEAN AMÉRY
RENDEZVOUS IN OUDEAARDE
MIT FÜNF GRAVUREN VON
RUDOLF SCHOOPS
COTTA

JEAN AMÉRY
RENDEZVOUS IN
OUDEAARDE

Jean Améry
Rendezvous in Oudenaarde
Mit fünf Gravuren von Rudolf Schoops

Nachwort von Franz Joseph van der Grinten
12 Textseiten; 5 vom Autor signierte Originalgravuren in Leinenmappe.
Auflage: 100 arabisch numerierte Exemplare; 20 römisch numerierte Exemplare
hors commerce.
Preis: 1700,- DM
ISBN 3-7681-9972-X

»Das Imaginative hat hier sowohl traumhaften wie literarischen Charakter: Erhärtet soll die Realität literarischer Figuren werden. Hans Castorp ist wirklicher als irgend ein Onkel; Niels Lyhne ist uns mehr Gefährte auf unseren Wegen als beliebige Bekannte; es gibt die Gestalten aus Hermann Bang, Proust, Flaubert ...« Mit diesem Satz, den Jean Améry der Skizze seiner nicht mehr ausgeführten Novelle vorangestellt hat, ist der Anspruch bestimmt, sind die Kategorien gegeben, die eine Interpretation dieses Textes aufeinander beziehen müßte.

Der Aufbruch des Protagonisten zum Rendezvous mit der verstorbenen Geliebten Littera, das Undeutlichwerden des Weges, die Verwandlung der Bewegung in Flucht, der Tod im zu spät erreichten Ziel: Améry's Entwurf läßt einen Raum entstehen, in dem das Problem der Imagination – die Phantasie bleiben, die Realität oder Kunst werden kann – und das des Traumhaften, Irrealen des Existierens selbst gedacht werden kann; einen Raum, der die Überlagerung dieser Sphären, die Kongruenz zwischen dem Realen und dem Möglichen vorstellbar macht.

Die Suite der fünf Gravuren des 1932 in Goch am Niederrhein geborenen und seit 1976 an der Stuttgarter Kunstakademie lehrenden Malers, Zeichners und Radierers Rudolf Schoops ist aus der Bearbeitung, Verfremdung, der zeichnerischen Auseinandersetzung mit Photographien entstanden, die der Künstler von den Zellentüren eines mittelalterlichen Gefangenenturms in der Vaucluse angefertigt hat. Bezieht Schoops, einer der wenigen international bekannten deutschen Künstler, seine Schöpfungen auch nicht explizit auf den mit ihnen zusammen präsentierten literarischen Entwurf, so ist doch ihre »Grundbefindlichkeit der Amérys nicht fern« (aus dem Nachwort).

**J.G. Cotta'sche Buchhandlung
Nachfolger GmbH
Postfach 809 · 7000 Stuttgart 1**

Der Maler Alexander Deineka

Mit dem Werk des sowjetischen Künstlers Alexander Deineka (1899–1969) machte unlängst in einigen wesentlichen Ausschnitten eine Ausstellung in der Kunsthalle Düsseldorf eine größere Öffentlichkeit in der Bundesrepublik bekannt. Deineka, der seine künstlerische Tätigkeit wenige Jahre nach der Revolution begann, wurde zu einem der bekanntesten Künstler der UdSSR. Von der Buchillustration bis zu großen Monumentalmosaiken (z. B. für Moskauer Metrostationen) schuf er ein umfangreiches Werk, er unternahm Auslandsreisen nach Frankreich, den USA und Italien und setzte seine vielfältigen Stilmittel immer wieder ein, um nicht nur als Chronist, sondern als unmittelbar beteiligter Künstler den Aufbau der jungen Sowjetunion voranzutreiben. Sportbilder, die Jugend des Landes, Szenen aus der Landwirtschaft, industrieller Fortschritt – das sind immer wiederkehrende Motive in Deinekas Werk. Den Krieg gegen die faschistischen Invasoren gestaltete der Maler in großen Heldenepen (z. B. „Die Verteidigung Sewastopols“), aber auch in eindringlichen Studien über die vom Krieg angerichteten Zerstörungen und Verwüstungen. Ein Beispiel dafür auch seine bildnerischen Notizen über Berlin nach der Befreiung vom Faschismus. Die westliche Kunstkritik, setzte sie sich überhaupt mit Deinekas Werk auseinander, war schnell mit dem „Stalinismus-Verdikt“ bei der Hand – eine Methode ästhetischer Begriffsverwirrung, die FAZ-Kritiker Eduard Beaumamp anlässlich der Düsseldorfer Ausstellung noch steigerte: Deineka sei „herausragender Repräsentant des internationalen faschistischen Stils“ gewesen.

Glücklicherweise hat auch bei uns jetzt jeder die Möglichkeit, sich selbst über Deinekas Leben und Schaffen zu informieren: anhand der



Alexander Deineka, Niedergebranntes Dorf, 1942

Düsseldorfer Katalogauswahl (95 Seiten, DM 21,–) oder noch eingehender aus einer Edition des Leningrader Aurora Verlages in deutscher Sprache: W. Syssojew, Alexander Deineka, 292 zum größten Teil ganzseitige farbige Abbildungen, 67 Seiten Text, Zeittafel, Ausstellungs- und Werkverzeichnis, Zitate des Künstlers, Großformat, DM 145,– (Vertrieb über den Brücken-Verlag, Düsseldorf).

Veit Stoß, Der Tod der Maria, Figurengruppe im Mittelschrein des Hochaltars der Marienkirche in Krakau, begonnen 1477



Ausführliche Gesamtdarstellung des Werkes von Veit Stoß

Im September jährt sich zum 450. Mal der Todestag des Bildschnitzers Veit Stoß, der nach Ausbildung und erster Tätigkeit in Nürnberg 1477 nach Krakau ging, dort den Marienaltar schuf und nach seiner Rückkehr nach Nürnberg (1497) den Bamberger Marienaltar und den „Englischen Gruß“ in der Nürnberger Lorenzkirche gestaltete. „Zaghafte Wiedergutmachung an Veit Stoß“, meldete die Süddeutsche Zeitung am 7. März, „Nürnberger Huldigungen zum 450. Todestag des Bildhauers halten sich in Grenzen“. In dem Artikel wird darauf verwiesen, daß die Stoß-Würdigung im Schatten des Luther-Jubiläums untergehe: „Die Rehabilitierung von Veit Stoß, dem der Henker wegen Fälschung eines Bürgscheins beide Backen mit einem glühenden Eisen durchstieß, findet gewissermaßen nicht statt“, zitiert die SZ einen Kunsthistoriker.

Um so bedeutsamer ist es, daß eine so umfangreiche und derart gründliche Monografie wie „Veit Stoß“, verfaßt von dem polnischen Kunsthistoriker Zdislaw Kepinski, jetzt auch in deutscher Sprache vorliegt. Die bisher breitest angelegte Gesamtdarstellung des Stoßschen Werkes ist im Auriga Verlag Warschau erschienen und wird über den Brücken-Verlag in Düsseldorf in der Bundesrepublik vertrieben. Das Werk (136 Seiten, Großformat, 18 ganzseitige Farbtafeln, 300 Abbildungen und Tafeln in Schwarzweiß) ist bis zum 31. Mai 1983 zum Subskriptionspreis von DM 88,– zu erhalten, danach kostet es 110 Mark.

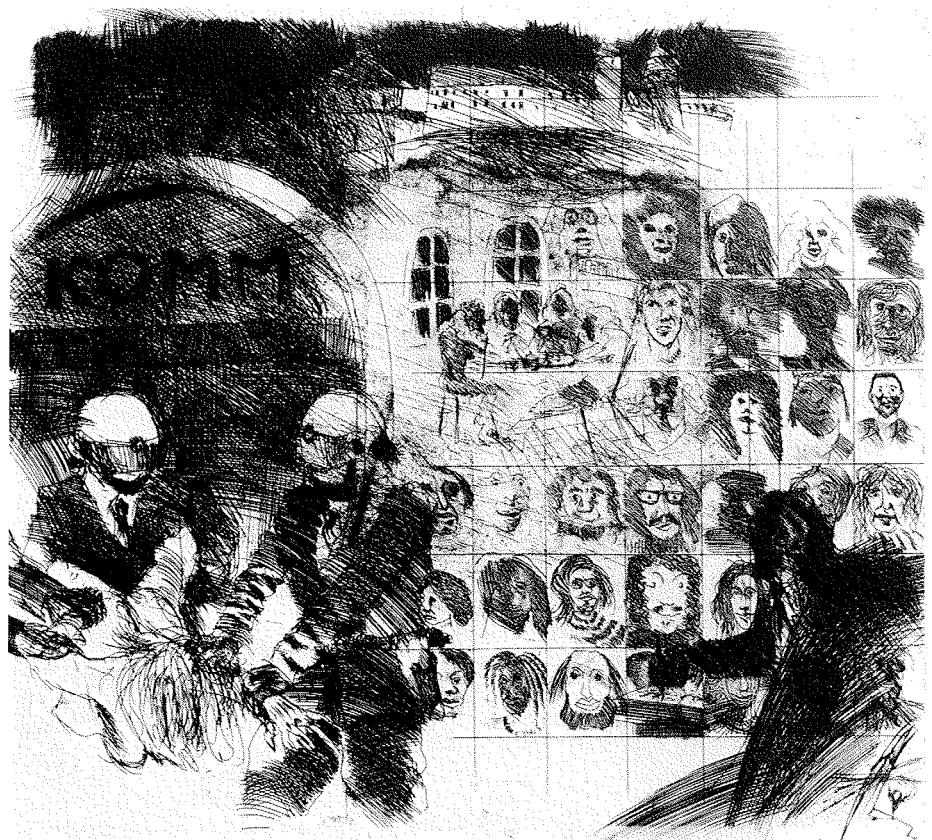
Meldungen Angebote Kommentare

Till Eulenspiegel, Zwerge und Hofnarren

400 Bild- und Textdokumente informieren in einer Sonderausstellung des Münchener „Valentin-Musäum“ im Isartor über Till Eulenspiegel und andere Narrenfiguren (Öffnungszeiten: Samstag mit Dienstag, 11.01 bis 17.29 Uhr). Zur Ausstellung ist ein sehr empfehlenswertes, bibliophil gestaltetes und reich bebildertes Begleitbuch erschienen, das Gudrun Köhl, Hannes König und Erich Ortenau zusammengestellt haben: „Eulenspiegel. Hofnarren und Zwerge“, Verlag Wilhelm Unverhau München. Hannes König befaßt sich darin in seinem Eulenspiegel-Aufsatz in einem eigenen Abschnitt mit Eulenspiegel und den bildenden Künstlern. Und er weist nach, daß Charles de Coster, der Verfasser des „Ulenspiegel“, im August 1827 in München auf die Welt kam.



Frans Masereel, Hinrichtung Eulenspiegels und Rettung durch Nele



Franz Kochseder, 141 – Sicherheit im Zeichen der Burg, 1981, Ätzradierung, Auflage 100, s/w, Plattengröße 33 × 30 cm auf 270 g Bütten, Preis inkl. Porto und Verpackung 105,- DM, zu bestellen beim Künstler (Straubinger Str. 7, 8000 München 21, Tel. 089 / 572292 und 701296).

Zentrum der Gegenbewegung

Über München, von den Nazis zur „Hauptstadt der Bewegung“ ernannt, werden nun Informationen öffentlich, die zeigen, daß hier auch ein Zentrum der „Gegenbewegung“, des antifaschistischen Widerstands, war. Die bayerische „Vereinigung der Verfolgten des Naziregimes (VVN) – Bund der Antifaschisten“ hat einen antifaschistischen Stadtführer, „Unser München“ (86 Seiten, mit vielen Bildern und Stadtplänen, Röderberg-Verlag, Frankfurt, DM 8,-), herausgegeben, der viele Plätze und Gebäude der Stadt in neuem Licht erscheinen läßt. Wer wußte bisher zum Beispiel, daß der Baukomplex der berühmten Barockkirche der Brüder Asam nach 1933 eine illegale kommunistische Druckerei beherbergte? Neben den Hinweisen auf antifaschistische Traditionen auch an touristisch bekannten Orten legte der Autor Friedrich Köllmayr besonderes Gewicht auf den Widerstand in den Betrieben. Köllmayr (tendenzen-Leser kennen ihn unter anderem aus dem Gespräch über seine alternativen Kunstdurchführungen in *tendenzen* Nr. 137, „Das Museum“, S. 32 ff.) gehört zu den Mitarbeitern des DGB-Bildungswerks München, die an jedem ersten Samstag im Monat die Stadttrundfahrt „Das andere München“ veranstalten. Der DGB hat dazu eine 32seitige illustrierte Broschüre herausgebracht (erhältlich über DGB-Bildungswerk, Kreis München, Schwanthalerstraße 64, 8000 München 2. Preis: DM 3,-).

Heinrich Graf gestorben

In München starb am Weihnachtsabend 1982 im Alter von 84 Jahren Heinrich Graf, Kupferdrucker, Widerstandskämpfer und Grafikverleger. Als Sohn des „Franzosenlouis“, Louis Graf, der als Buchdrucker und Schriftkünstler eine große Exlibris-Sammlung zusammentrug, gründete Heinrich Graf in den Revolutionstagen 1918 seine Münchener Presse, die hohes Ansehen unter Künstlern und Sammlern genoß. Enge Freundschaft verband ihn mit Willi Geiger und vielen anderen Meistern der zwanziger Jahre. Im Nazistaat gehörte Graf mit Geiger und dem Zeichner Winkler einer Widerstandsgruppe der „Freiheitsaktion Bayern“ um Hauptmann Gerngross an. Im Besitz eines Sonderausweises der Organisation Todt (um Kupferstiche vom „Westwall“ anzufertigen) reiste er vielfach nach Berlin – mit Hunderten von Briefen an politische und kulturelle Prominenz über die Verbrechen des Regimes. Die Briefe mußten bis zur ersten Leerung auf diverse Briefkästen verteilt sein. Danach fuhr Graf an die Isar. Nach 1945 engagierte er sich in vielen Friedensinitiativen. Mehrfach luden ihn sowjetische Institutionen zu Gesprächen ein. Der behende, zarte Mann mit den Kinderaugen war ein hinreißender Erzähler, ein Kenner der Kunst und unbeirrbarer Friedensfreund.

Einladung

an alle bildenden Künstlerinnen
in der Bundesrepublik Deutschland:

Der Senator für Wissenschaft und Kunst in Bremen veranstaltet in Zusammenarbeit mit der Künstlerin Barbara Claassen-Schmal im September 1983 die Ausstellung

SPEKULUM

Frau sein, weiblicher Mensch sein. Eine Ausstellung zu den Themenschwer- punkten Schwangerschaft, Geburt, Frauenkrankheiten.

Die Ausstellung soll exemplarisch aus der Sicht von Künstlerinnen eine Öffentlichkeit für diese auch im Kunstgeschehen tabuisierten Themen schaffen. Ausgestellt werden sollen Tafelbilder, Skulpturen, Reliefs, Grafiken, Collagen, Fotografien, Rauminstallationen.

Im Anschluß an die Ausstellung sollen einige der teilnehmenden Künstlerinnen vom Senator für Wissenschaft und Kunst in Bremen zu einem engeren künstlerischen Wettbewerb für den Neubau einer Frauenklinik in Bremen eingeladen werden.

Teilnahmebedingungen für die Ausstellung sowie eine Erläuterung der Themen können ab sofort beim **Senator für Wissenschaft und Kunst, Ref. 22-2, Domshof 14/15, 2800 Bremen 1**, angefordert werden.

Einsendeschluß: 31. Mai 1983

„Schrecknisse des Krieges“ in Ludwigshafen

An die tausend Grafiken und Drucke zeigt unter dem Titel „Schrecknisse des Krieges“ das Wilhelm-Hack-Museum in Ludwigshafen. Die Ausstellung, zusammengestellt aus Anlaß des 50. Jahrestages der Machtübernahme des Faschismus, reicht vom Dreißigjährigen Krieg bis zum US-Krieg in Vietnam. Von Jacques Callot über Goya führt der Weg in die Gegenwart. Zu sehen sind Werke von Otto Dix, Bernhard Heisig, Alfred Hrdlicka. Antikriegsbilder aus den zwanziger Jahren berühmter Künstler wie Ernst Barlach, Max Beckmann, George Grosz, John Heartfield und Käthe Kollwitz sind ausgestellt. Gezeigt werden auch Otto Hermanns Zyklus vom Rußlandfeldzug und die Bildfolge „Das zerstörte Dresden“ von Wilhelm Rudolph. Die Ausstellung ist noch bis zum 24. April geöffnet.

Weitere Friedenszeichen

Ebenfalls „Friedenszeichen – Kriegsmale“ heißt eine Ausstellung die parallel zur Münchner BBK-Ausstellung (siehe Seite 22ff.) in der „Kleinen Schloßgalerie, Eckhard Zylla, Hirschgartenallee 43, gezeigt wird. In der Ausstellung sind unter anderem Arbeiten von Franz Kochseder, Otto Dressler, Rolf Liese, Jost Maxim und Jörg Scherkamp zu sehen. Sie dauert bis Ende Mai.

„Kunst am Bau“ in neuer Form

Die „Villa Ichon“ in Bremen, eine sorgfältig wiederhergestellte großbürgerliche Villa des 19. Jahrhunderts, beherbergt kulturelle Vereinigungen (die Bremer „Volksbühne“, Amnesty International, die „Demokratischen Juristen“, die „Friedensinitiative für den Krefelder Appell“, den „Demokratischen Kulturbund“, den „Verein für Sozialgeschichte und Biografieforschung“, einen Frauen-Literatur-Verlag usw.). Einen Kulturstpreis (mit 10000 DM dotiert) hatte die Villa Ichon ausgeschrieben – ein besonderer Preis, denn es war „das Werk oder das Wirken eines Bremer Kulturschaffenden“ bzw. „einer Bremer Kulturguppe“ nicht nur aufgrund des „künstlerischen Ranges“ auszuzeichnen, sondern sollte „gleichzeitig ein eindeutiges Bekenntnis zur Erhaltung des Friedens“ enthalten sein. Die Jury (Vertreter der Vereinigungen im Haus) mußte also die Frage nach der Gestaltung jeweils im Zusammenhang mit der Begutachtung des Inhaltlichen stellen. Solche produktiven Preisrichtersitzungen, in denen „perspektivisch“ die Wirklichkeit berücksichtigt wird, wünscht man sich häufiger!

Noch eine Besonderheit: Obgleich ein Dutzend Vorschläge auf dem Tisch lagen (es ging um Künstlergruppen, einzelne Maler und Schriftsteller), einigte sich das Preisgericht ohne Gegenstimme. Den Preis erhielt die Bremer Theater-Aktion „Aber erst Gräber schaffen Heimat“. Am 8. Mai 1982 hatte die Trägerin dieser Veranstaltung, die Friedensinitiative Oster-

tor, zusammen mit Schauspielern, dem Chor der „Zeitgenossen“ und zwei Bläsergruppen im faschistischen Denkmal auf der Altmannshöhe (neben der Bremer Kunsthalle) die Geschichte des sogenannten „Ehrenmals“ aufgeführt. Erstaunt erfuhren die meisten der 2000 Zuschauer, daß der 1934/35 errichtete Rundbau keineswegs an die Toten der beiden Weltkriege erinnert, sondern die 1914–1918 gestorbenen Soldaten zu Vorkämpfern der Nazis diffamiert und die „Märtyrer“ der „Division Gerstenberg“ (welche 1919 die Bremer Räterepublik niederschlug) ehrt. Die Friedensinitiative reagierte damit auf die Versammlung der Menschen am Volkstrauertag 1981, die in dem Denkmal sich verneigt hatten vor den Kränzen des „Verbandes der Heimkehrer“, des „Stahlhelm“, der „Bremischen Soldatenverbände“, des „Bundesministers der Verteidigung“; demonstrativ in der Mitte lag ein Kranz der „NPD-Bremen“. (Eine Wiederholung der gespenstischen Szene am letzten Volkstrauertag verhinderte frühmorgens die Friedensinitiative durch eine Gedenkfeier im Denkmal für die Opfer des Faschismus.)

Die Aufführung der Friedensinitiative stellte eine bisher unbekannte „Kunst am Bau“ dar: mit rekonstruierten beklemmenden Ereignissen der Geschichte (wie der Einweihungsfeier 1935), kombiniert mit Szenen aus der „Schlacht“ von Heiner Müller und den „Sag Nein!“ von Borchert, mit schief gespielten NS-Hymnen, mit Film- und Diaprojektion. Die sorgfältig inszenierte Aktionskunst wirkte direkt, sie war mobilisierend.

Die Preisverleihung am 12. März 1983 ermutigt die Initiative, weiterhin für die Erhaltung des Friedens zu kämpfen, und sie unterstützt die an den Bremer Senat gerichtete Forderung: Aus dem Naziheiligtum muß ein Mahnmal gegen die Unmenschlichkeit und ein Denkmal für den Frieden werden.

Wolfgang Gape

Mitarbeiter(in) für politische Galerie im norddeutschen Raum gesucht.

Zuschriften unter C 142 an Redaktion **tendenzen**, Damnitz Verlag, Hohenzollernstraße 146, 8000 München 40.

Felix Nußbaums Werke in Osnabrück

Am 22. April wird im Kulturgeschichtlichen Museum der Stadt Osnabrück die Ausstellung „Felix Nussbaum und die Zeit 1904–1944“ eröffnet. Sie ist – unterbrochen von kurzen Präsentationen in New York, Amsterdam und Jerusalem – als Dauerausstellung geplant. Mit der Nussbaum-Ausstellung wird an Werk und Biographie eines großen, lange Zeit beinahe vergessenen Künstlers erinnert, der, weil er Jude war, dem Naziterror zum Opfer fiel.



