

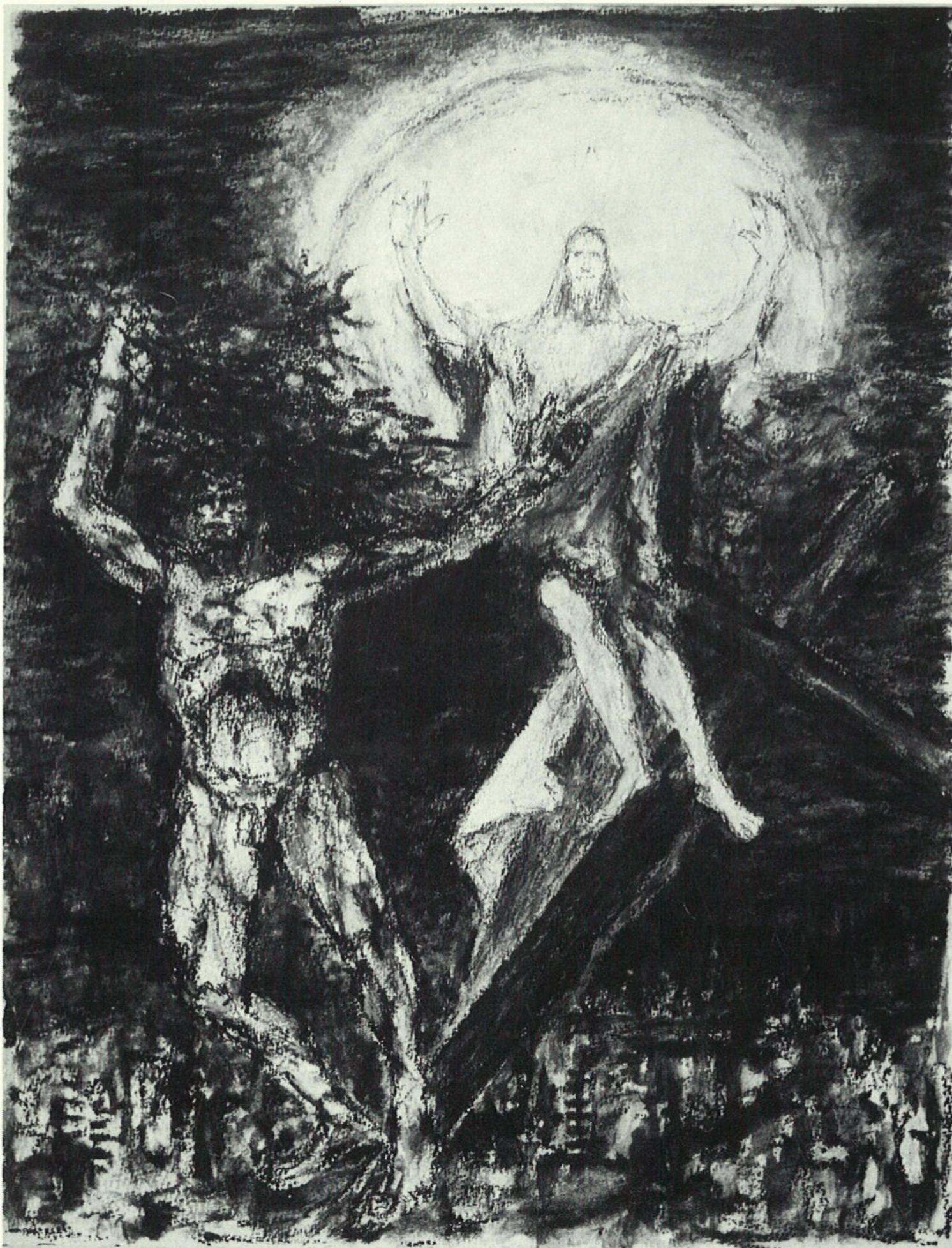
tendenzen

Damnitz Verlag · Nr. 143 · 24. Jahrgang · Juli bis September 1983 · DM 8,50

*Erfahrungen
mit
Peter Weiss*

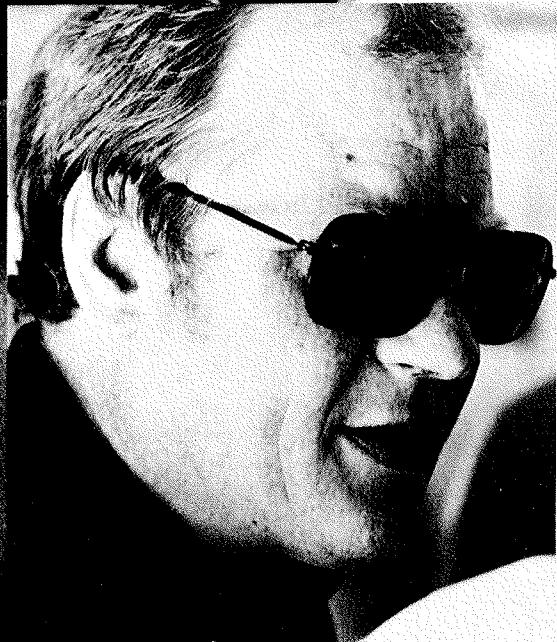
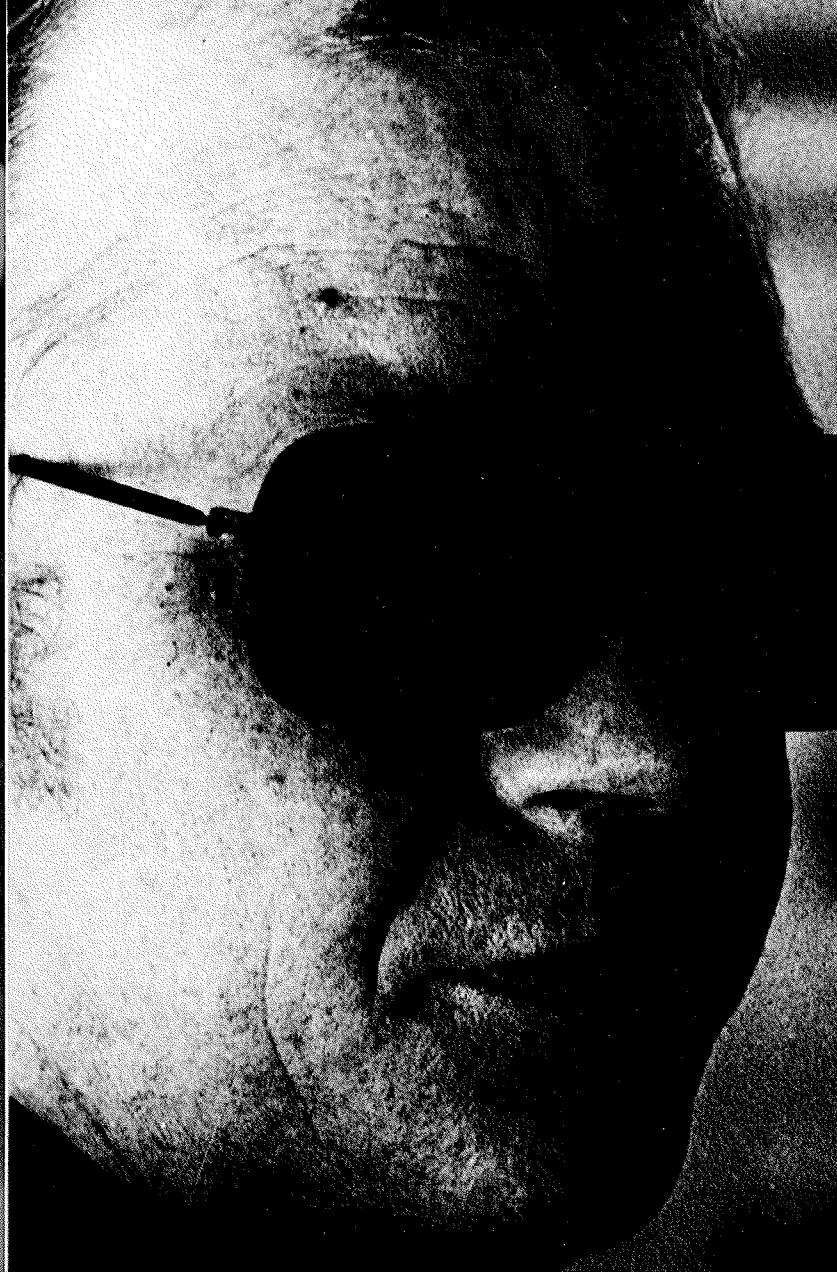
*Fritz Cremers
Auferstehender*

*Multscher
Dürer
Grünewald
Raffael
Steinlen
Corinth
Kokoschka
Miró
Ernst
Majakowski
Rodtschenko
Sieveking*



*Zur
Kunstgeschichte
der
Lutherzeit*

Genug gekreuzigt!



Titelbild: Fritz Cremer, Auferstehender, frei nach Grünewald, 1980, Kreide, Aquarell (zum Beitrag Seite 5–7 dieses Heftes)

Titelgestaltung: Max Bartholl

Seite 2: Erinnerung an Jörg Scherkamp, Fotoserie von Franz Weich

Seiten 5 und 6: Fotos aus dem Atelier Fritz Cremers von Norbert Bunge, Berlin/DDR

Seite 7: Foto: Petra Matzat, Berlin/DDR

Seite 75: Zeichnungen: Guido Zingerl

Rückseite: Fotografie von Wolfgang Krolow (zum Ausstellungsbericht „Großstadtdschungel Westberlin“, Seite 68)

Unser nächstes Heft:
tendenzen Nr. 144 (Okt.–Dez. 1983)

Thema: Umweltängste

tendenzen

Zeitschrift für engagierte Kunst

Heft Nr. 143

Redaktionskollektiv: Ernst Antoni; Harro Erhart; Dr. Wolfgang Grape; Dr. Richard Hiepe; Dr. Ulrich Krempel; Theo Liebner; Werner Marschall (verantwortlicher Redakteur); Carl Nissen; Carlo Schellemann; Dr. Gabriele Sprigath; Guido Zingerl.

Verantwortlich für Anzeigen: Otto Schmidl.

Anschrift für verantwortlichen Redakteur und Anzeigenverantwortlichen: Damnitz Verlag, Hohenzollernstr. 146 Rg., 8000 München 40, Telefon (089) 301015/301016.

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

tendenzen erscheint in 4 Nummern jährlich. Bezugsbedingungen: Jahresabonnement 32,— DM (inkl. MwSt. und Porto); Lehrlings-, Schüler- und Studentenabonnement 27,— DM (Lehrlings-, Schüler- oder Studentennachweis erforderlich). Das Jahresabonnement ist mit dem Kalenderjahr identisch. Während des laufenden Jahres eingegangene Bestellungen werden mit einer Teilrechnung geliefert. Kündigung bis spätestens 31. Oktober. Nicht gekündigtes Abonnement verlängert sich um ein weiteres Jahr. Einzelheft 8,50 DM (inkl. MwSt., zuzüglich Porto). Bankverbindung: Postscheckamt Essen, Kontonr. 373669-431 (BLZ 36010043).

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

Beilagenhinweis (für eine Teilausgabe):

- Bestellkarte „Wir Frauen“ der Demokratischen Fraueninitiative, Köln

Inhalt

Zu diesem Heft

Richard Hiepe: Genug gekreuzigt!
Besuch bei Fritz Cremer und seinem „Auferstehenden“

Harald Frey: Großstadtdschungel Westberlin

68

Ivo Hammer: Ketzer und Realisten
Zu den Widersprüchen der Kunst der fröhburgerlichen Revolution

Alfred Mechtersheimer: „Kreative, rettende Angst“. Eröffnungsrede zur Ausstellung „Friedenszeichen – Kriegsmale“ des BBK in München

70

Friedrich Köllmayr: Genie und Arbeitsteilung. Zum 500. Geburtstag Raffaels

Ernst Antoni: Da geht die CDU nicht gerne durch. Jürgen Webers Göttinger Rathausportal

72

Ein „Peter-Weiss-Seminar“ in Marburg

Guido Zingerl: Der entscheidende Schritt. Gewerkschaft Kunst auf dem Weg zur Mediengewerkschaft

74

Günter Giesenfeld: Erfahrungen mit der „Ästhetik des Widerstands“

Peter K. Kirchhof: Eine Taube macht noch keinen Frieden. Referat zum 10. Kongreß der IAA/AIAP in Helsinki

76

Brigitte Walbe: Leitfäden für die Kunsttheorie

Jutta Held: Als wäre nichts gewesen

Über die Ausstellung „Grauzonen – Farbwelten. Kunst und Zeitbilder 1945–1955“ der NGBK in Westberlin

79

Wolfgang Grape: Eva und die vier Evangelisten. Gibt es realistische Kunst im Mittelalter?

Bücher, Meldungen, Kommentare

81

Erich Knauf: Empörung und Gestaltung
*Zwei „Künstlerprofile“:
Ein Vergessener – Alexandre Théophile Steinlen / Der Tumult des Fleisches – Lovis Corinth*

Autoren, Mitarbeiter:

Ernst Antoni, Redakteur, München
Prof. Jörg Boström, Maler, Grafiker, Fotograf, Bielefeld

Candace Carter, Malerin und Grafikerin, Karlsruhe

Harald Frey, Fotograf, München
Dr. Rolf-Hermann Geller, Kunsterzieher, Kiel
Prof. Dr. Günter Giesenfeld, Germanist, Marburg

Dr. Wolfgang Grape, Kunsthistoriker, Bremen
Dr. Ivo Hammer, Kunsthistoriker, Restaurator, Wien

Prof. Dr. Jutta Held, Kunsthistorikerin, Osnabrück

Dr. Richard Hiepe, Kunsthistoriker, München
Peter K. Kirchhof, Maler, Grafiker, Schriftsteller, Bremen

Erich Knauf (1895–1944), Kritiker, Schriftsteller, Lektor

Friedrich Köllmayr, Oberstudienrat, München
Dr. Alfred Mechtersheimer, Friedensforscher, Starnberg

Michael Nungesser, Kunsthistoriker, Westberlin

Hans Platschek, Maler, Grafiker, Publizist, Hamburg

Hans Volkmann, Student, Braunschweig

Dr. Brigitte Walbe, Kunsthistorikerin, Marburg

Ulrich Weitz, wissenschaftlicher Mitarbeiter der DGB-Kooperationsstelle Hochschule/Gewerkschaften in Tübingen

Guido Zingerl, Maler und Grafiker, Fürstenfeldbruck

Rolf-Hermann Geller: Die ROSTAFENSTER

47

Jörg Boström: Die Welt von allen Seiten sehen. Über den Fotografen Alexander Rodtschenko

52

Candace Carter: Gemaltes aus der (Foto-)Dose. Zur Ausstellung „Der neue amerikanische Realismus 1960–1980“ in der Kunsthalle Nürnberg

58

Michael Nungesser: Die USA der Arbeiter – das andere Amerika

61

Hans Volkmann: Punk-Frau Fairuz und Kurt Schmidchen. Über die Malerin Monika Sieveking

65

Zu diesem Heft

„Umkehr zum Leben“ stand auf den violetten Halstüchern, die hunderttausendfach das Bild des Evangelischen Kirchentags in Hannover bestimmten. Umkehr zum Leben: sich nicht eingemeinden lassen in eine Schar von Todgeweihten mit der vorletzten Pflicht, den Beherrschenden noch demütig den Gruß zu erweisen.

Genug gekreuzigt! Fritz Cremers „Auferstehender“ war dabei in Hannover, er gehört zur weltweiten Friedensbewegung und zu den um ihre Freiheit kämpfenden Völkern in Lateinamerika, Afrika und Asien. Einer, der umkehrt zum Leben, das Leiden nicht mehr ohne Gegenwehr erdulden will.

Gekreuzigt wurde viel seit jener Zeit des Jesus von Nazareth. Die Techniken der Folterknechte und Mörder haben sich entwickelt. Vom simplen Holzkreuz und Hieb- und Stichwaffen über Pulver und Blei bis zu den Zyklon-B-Pferchen in Auschwitz und den atomaren Massenvernichtungsmitteln. Die nuklearen Waffenkapazitäten reichen heute aus, die ganze Menschheit tausendmal ans Kreuz zu schlagen: die endgültige Kreuzigung. Makaber genug, daß der US-Präsident, der „begrenzte Atomschläge“ vorbereitet, in diesem Zusammenhang von „Kreuzzug“ spricht.

Da kann und soll es einem angst werden. Aber nicht lähmende Angst darf es werden, hilfloses, stummes Warten auf die Kreuziger. „Kreative, befreiente Angst“ ist geboten, wie Alfred Mechtersheimer es bei der Eröffnung der Ausstellung „Friedenszeichen – Kriegsmale“ in München formulierte. Eine Angst, aus der Widerstand erwächst und Solidarität.

Viel läßt sich hierfür aus der Geschichte lernen, nicht zuletzt aus der Geschichte der Kunst. Im „Luther-Jahr“ 1983 werden wir in vielen Ausstellungen und Publikationen mit Zeugnissen der fröhlicherlichen Kunst in Deutschland konfrontiert. Anknüpfend an frühere tendenzen-Hefte („Der Bürger Dürer im Zerrbild der Bourgeoisie“, Nr. 75–76/1971, und „Die Kunst im großen deutschen Bauernkrieg“, Nr. 97/1974 – beide Hefte längst vergriffen), wird auch in dieser Ausgabe versucht, kunstgeschichtliche Grundlagen aus materialistischer Sicht zu erarbeiten. Ivo Hammer schreibt über die „Ketzer und Realisten“, sein Aufsatz soll helfen, die verschiedenen, zum Teil widersprüchlichen Entwicklungen dieser Kunst, auch in ihrer historischen Abfolge, zu begreifen. Nahezu alle Künstler der fröhlicherlichen Epoche haben in ihren Werken nicht nur ihre Zeit wider-

gespiegelt, sondern mehr oder weniger aktiv mit bildnerischen Argumenten und manchmal auch als Person in die Klassenauseinandersetzungen eingegriffen. Friedrich Köllmayrs Raffael-Würdigung hat in diesem Rahmen ihren Platz, nicht weil es auch hier ein 500-Jahre-Jubiläum zu feiern gilt, sondern weil sich an diesem Beispiel weitere Widersprüche aufzeigen lassen: die zeitweise andere Rolle etwa, die das Papsttum für die italienische Kunst spielte.

Eine materialistische Kunstgeschichtsschreibung, die sich die Lutherzeit zum Gegenstand nimmt, kann durchaus auch zu Ergebnissen und Erkenntnissen führen, die für die Künstler heute von Nutzen sind. Gerade wegen der ausgeprägten Klassengegensätze, die in den Kunstwerken und Künstlerbiographien ihren Niederschlag fanden. Es ist nicht verwunderlich, daß fortschrittliche Künstler immer wieder anknüpfen an der christlichen Ikonographie. Viele Beispiele dafür gibt es in der aktuellen DDR-Kunst (vgl. dazu vor allem den Bericht über die 9. Dresdener Kunstausstellung in *tendenzen* Nr. 141), von der ein wichtiger Ausschnitt zur Zeit in der Wanderausstellung „Zeitvergleich“ in der Bundesrepublik gezeigt wird. Auch aus dieser Tradition gewinnt Cremers „Auferstehender“ Kraft, aus dem Erbe der Ängste und Hoffnungen vorangegangener Generationen wächst revolutionäre Potenz.

Karl Marx, dessen 100. Todestag in diesem Jahr weltweit begangen wird, schuf mit seinem Werk und seinem persönlichen Einsatz die Basis dafür, daß diese revolutionären Potenzen fruchtbar werden konnten. Auch in der bildenden Kunst – die beiden Artikel über die ROSTA-Fenster und über Alexander Rodtschenko zeigen, wie sich die Impulse der russischen Oktoberrevolution auf das Schaffen sowjetischer Künstler auswirkten. Und in der kunsthistorischen Bewertung. Als Beispiel die „Künstlerprofile“ des von den Nazis ermordeten Schriftstellers Erich Knauf und Wolfgang Grapes Untersuchung über mittelalterliche Buchmalerei.

Materialistischer Umgang mit Werken der Kunstgeschichte, aufgehoben in einem eigenständigen Kunstwerk: Peter Weiss’ „Ästhetik des Widerstands“ wird uns noch oft beschäftigen. In diesem Heft wird berichtet über den Verlauf eines Peter-Weiss-Seminars an der Marburger Universität und die Erfahrungen, die dabei gewonnen wurden.

Weitere Themenkomplexe: der Umgang der deutschen Faschisten mit der Kunst am Beispiel Stuttgart, Engagement von Künstlern für den Frieden, offizieller US-„Realismus“ und das „Andere Amerika“, ein Report von Guido Zingerl über den Weg der Gewerkschaft Kunst zur Mediengewerkschaft, Ausstellungskritiken, Buchtips und Kommentare.

Genug gekreuzigt!

Besuch bei Fritz Cremer
und seinem „Auferstehenden“
von Richard Hiepe



Nach langen Jahren wieder bei Fritz Cremer in Berlin/DDR in seinem Riesenatelier hinter dem ehemaligen Adlon-Hotel am Brandenburger Tor: Cremer war für viele – auch für mich – in den fünfziger und sechziger Jahren in mancher Hinsicht eine Vaterfigur; ein explosives Gemisch aus leidenschaftlicher Parteilichkeit und aufrührerischem Denken. Auch jetzt mit 77 Jahren und nach einer schweren Lungenentzündung speit der kleine menschliche Vulkan noch pures Feuer.

Er überfällt mich mit einem Pressefoto, das Ernesto Cardenal knieend vor dem Papst bei dessen Südamerika-Reise zeigt. „Er lacht“, strahlt Cremer, „er lacht diesem Papst ins Gesicht und bittet um seinen Segen. Er kniet und lacht. So ist es richtig. So sind die Kräfteverhältnisse heute in Wirklichkeit, wenn sie mit ihrer Übermacht kommen. Sieh' dir meinen ‚Auferstehenden‘ an. Das hat mich ein Leben lang beschäftigt. Jetzt ist es heraus. Genug gekreuzigt! Der Mensch reißt sich los von seinem Kreuz. Er befreit sich selbst. Ich mache keine kirchliche Kunst. Der Gekreuzigte ist der gequälte Mensch von heute.“

Mein Auferstehender ist der Revolutionär. Clara Zetkin sah in Lenins Antlitz auf dem Totenbett die Züge von Grünewalds Isenheimer Christus. Und Blok? – kennst du Blok? – sieht Jesus vor den zwölf Rotarmisten mit der blutigen Fahne (in Alexander Bloks Poem ‚Die Zwölf‘, Anm. Hiepe). Das ist alles unsere revolutionäre Geschichte.“

Schwierigkeiten mit der Dornenkrone

Der „Auferstehende“ war ursprünglich ein Auftrag für die evangelische Kirche in Berlin-Friedrichshagen. Daß Cremers Figur sich losreißt und das Kreuz mit den Füßen von sich stößt, wollten die Auftraggeber noch billigen. „Mit der Dornenkrone aber gibt es Schwierigkeiten“, sagt Cremer und grinst, ganz der alte, der solche Schwierigkeiten geradezu lustvoll aufstöbert. „Es waren schon etliche Delegationen mit Gläubigen da. Die meinen, man erkennt Christus nicht mehr, wenn er sich das Dings da abreißt. Und er ist ihnen zu gewaltätig. Aber der bleibt, wie er ist. Und wenn er auf staatlichen Boden vor die Kirche kommt!“

Das ist doch mit einer solchen Idee genau wie mit meiner Form. Drüben, bei meiner Duisburger Ausstellung, haben sie mich mit ihren Westsehgewohnheiten verfolgt – wie schwierig es für sie sei, im Zeitalter eines Beuys eine Cremer-Plastik zu genießen. Als wenn ich nicht selbst supermodern wäre! Sieh' dir doch meine Pop-Effekte an!“ Er zerrt mich unter das Kreuz: „Das sind abgegossene Eichenbohlen von Weidezäunen in Usedom an der Ostsee. Toll modern, was? Aber bei uns gibt es ja auch Kollegen, die sich darin üben. Ich nenne sie die Schokoladenkünstler, weil ihr großer Sammler doch Schokoladenfabrikant ist. Ich habe Herrn Ludwig mitgeteilt, daß er von mir keine Figur bekommt. Meine Figuren gehören nicht in solche Sammlungen. Die wollen ihren alten Christus am Kreuz mit Dornenkrone und dolle moderne Kunst. Lauter Lügen! Westsehgewohnheiten! Was brauch' ich die Westsehgewohnheiten? Im Kopf muß man anfangen, bei den Menschen, bei den Ideen!“ Cremer arbeitet schwer, wenn er so debattiert, er schnauft und grimassiert. Ein Mensch, dem das Ideelle körperlich nahe

geht. Christus ging ihm zeitlebens nahe, seit einem Gesellenstück in der Steinmetzlehre im Ruhrgebiet. Seit den sechziger Jahren erscheint in seinem Werk der Inbegriff der leidenden Menschheit neben den Figuren der Kämpfer und Opfer aus den Konzentrationslagern. Christus verbindet sich mit dem Thema des „Aufsteigenden“, das Cremer in einem Bildhauerdialog mit Waldemar Grzimek gegen dessen Stürzende und Fallende stellt: zwei gesellschaftliche Perspektiven in Körpern modelliert. Anfangs, wie in den vielen Lithos und Zeichnungen mit Gekreuzigten oder Erhängten, sprengt vor allen die schwerfällige Körperlichkeit der Gestalten die Kruifix-Traditionen. Es sind keine michelangelosken Heroen, sondern robuste, schwere Männer mit Bauchansatz. „Meine Gekreuzigten meinen die Arbeiter, die Kraft genug haben, sich zu befreien“, sagt Cremer in einem Fernsehinterview 1979. Auch der

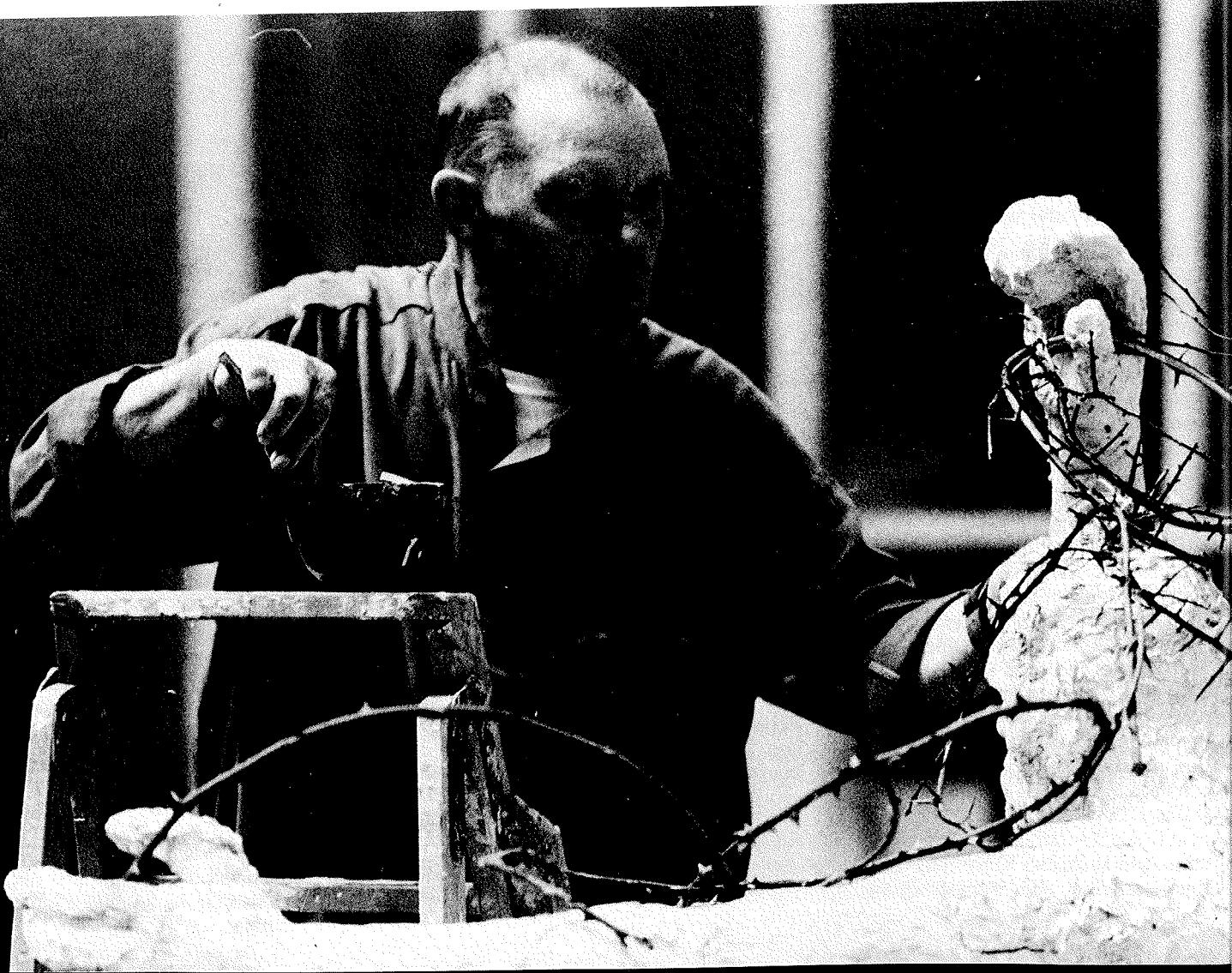
„Auferstehende“ von 1982–83 kommt aus dieser Klasse. Der athletische Corpus mit den ausgerenkten überbreiten Schultern gipfelt in einem düsteren, geballten Kopf: das Gesicht eines Leidenden, der alle Kräfte zusammenrafft. Diese Auferstehung kostet die äußersten Kräfte des Menschen. Sie ist leidvoll wie die Christusgeschichte.

Cremers Figur stößt den Kreuzesstamm in der Haltung eines energisch Hochsteigenden mit den Füßen von sich. Dieses Kreuz dient ihm zugleich – gut einen halben Meter über der Plinthe – als abkippenden Stützpunkt, von dem die Bewegung im letzten Moment nach oben und nach vorn geht. Dadurch entsteht der unwiderstehliche Eindruck des Schwebens oder vielmehr „Abhebens“. Die Gedankenverbindung zum Aufbruch des Menschen in den Weltraum, an die materialistische Himmelfahrt also, ist möglich, aber nicht gesucht. Das Dornengeflecht, welches die freie

Hand vom Kopf reißt wie einen überflüssigen Flitter, verbindet den schweren Leib an einem winzigen Schweißpunkt mit dem stürzenden Kreuz. Ohne diese letzte, bildhauerisch aufs Äußerste ausgereizte Verbindung würde auch der befreite Mensch hältlos stürzen. Das ist eine herrliche, neuartige Formerfindung über die Verbindung des Alten mit dem Neuen, von Erbe und Revolution, diesen Zentralpunkt der marxistischen Kulturauffassung. Nichts an dieser Verbindung ist selbstverständlich, nichts geht da nahtlos ineinander über. Die Themen sind zu sprengen wie die Formen – wie im Gleichnis dieser Plastik. Jedoch ebensowenig kann diese Verbindung zu den großen Themen und Formen abreissen. Das Neue zeigt sich in der Überwindung des Alten – nicht in traditionsfeindlichen Innovationen.

Stilgeschichtlich bedeutet Cremers „Auferstehender“ – in Cremers Werk

„Was brauch' ich die Westsehgewohnheiten?“



selbst und darüber hinaus in der zeitgenössischen Plastik – den äußersten Geigenpol zu jenem, auf Maillol zurückgeföhrten Prinzip von der blockhaften Figur, die man einen Berg herunterrollen lassen kann, ohne daß etwas abbräche. Gegen solche archaisierende oder archetypische Monumentalität hat sich hier in der realistischen Plastik die Vorstellung von der vollständigen Freiheit der menschlichen Figur im Raum durchgesetzt.

Marxismus und Christentum

Wir sprechen von unserem toten Freund Konrad Farner, dem großen Kunstgelehrten, und seiner Bündnisvision von Marxismus und Christentum. „Natürlich haben alle recht“, sagt Cremer, „die das sehen und propagieren, und was dieser Papst gerade davor Angst hat, das siehst du an seiner Südamerika-Reise genauso wie an seiner Rolle in Polen. Für mich ist Christus die große Vaterfigur der revolutionären Weltanschauung. Er steckt in den größten Rebellen, in Münzer und Lenin, wie er im rebellischen deutschen Bauern von 1925 steckt, in Thomas Münzer und in den Rotarmisten von 1917, Volkstümlichkeit und Charisma, das ist so groß an dieser Gestalt. Die Menschen haben sich doch nicht zufällig mit Christus identifiziert oder wegen des schönen Theaters der Kirchen. Christus zeigt, was in den Menschen steckt. Nach der gräßlichen Folter der sieghaft aufstehende Mensch. Als erster hat das Grünewald so gesehen, diese Explosion von Licht in der Nacht nach dem verfaulenden Gesicht am Kreuz. Falsch ist die ganze Leidenslehre, nach der die Quälerei zu Erlösung führt. Angesichts der Wasserstoffbombe bleibt der Menschheit keine Möglichkeit zur passiven Hinnahme, zum Erleiden des Lebens mehr. Was stimmt, ist die Kraft im Menschen, das Leiden zu überwinden. Genug gekreuzigt. Das gilt politisch und weltanschaulich.“

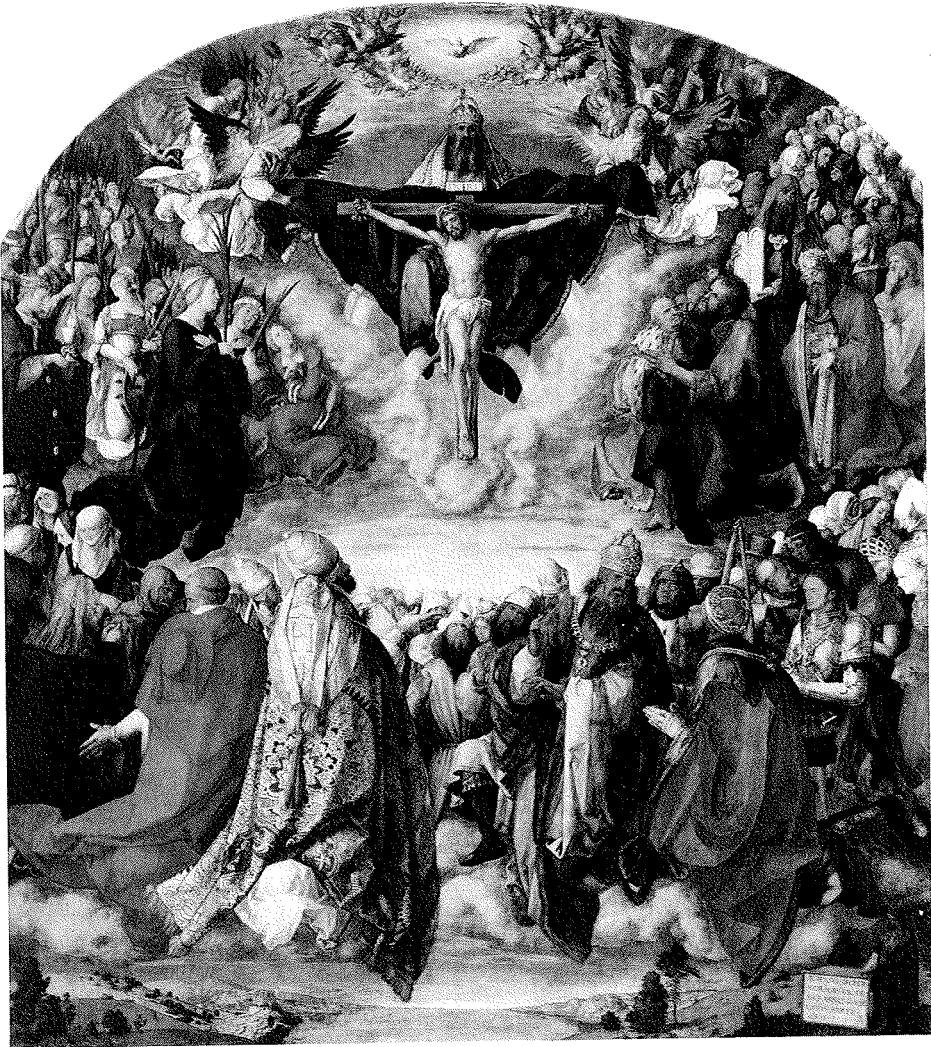
Cremer hat ein weites Feld an Bilderfindungen um diese Figur gelegt. Christus das Kreuz über dem Knie zerbrechend (wie Pankoks Christus das Gewehr), der Gekreuzigte mit Alexander Bloks Bolschewiki vor dem Antlitz von Karl Marx, Grünwalds Christus mit dem der Cremer-Figur im Doppelbildnis verschmelzend. Aber auch Prometheus gehört dazu, den Cremer in unweltliche Landschaften zeichnet. „Der große Erfinder, den sie foltern lassen, weil er den Menschen das Licht bringt – das Denken natürlich! Was für Riesenideen hat sich die Menschheit gemacht. Muß man das als Künstler nicht forsetzen?“

Als ich nach zwei Stunden gehe, denke ich: das ist einer vom Stamme derer, die er da zeichnet, boselt und in Bronze gießt.



Ketzer und Realisten

Zu den Widersprüchen der Kunst
der fröhburgerlichen Revolution
von Ivo Hammer



Albrecht Dürer, *Die Anbetung der Dreifaltigkeit (Allerheiligenbild)*, 1511 gemalt im Auftrag des Nürnberger Schmelzhüttenbesitzers Matthias Landauer, 144 x 131 cm, Wien, Kunsthistorisches Museum (oben); Der Zeichner des liegenden Weibes, 1525, Holzschnitt aus dem Buch „Unterweisung der messung...“ (unten)



Wenn in der Kunstgeschichtsschreibung die Periode vom 14. bis zum 16. Jahrhundert häufig als Zeitalter des Aufbruchs eines mündig werdenden modernen Menschen erscheint, so beruht dies auf einer Gleichsetzung eines Teilespekts der geschichtlichen Entwicklung mit der ganzen Geschichte.

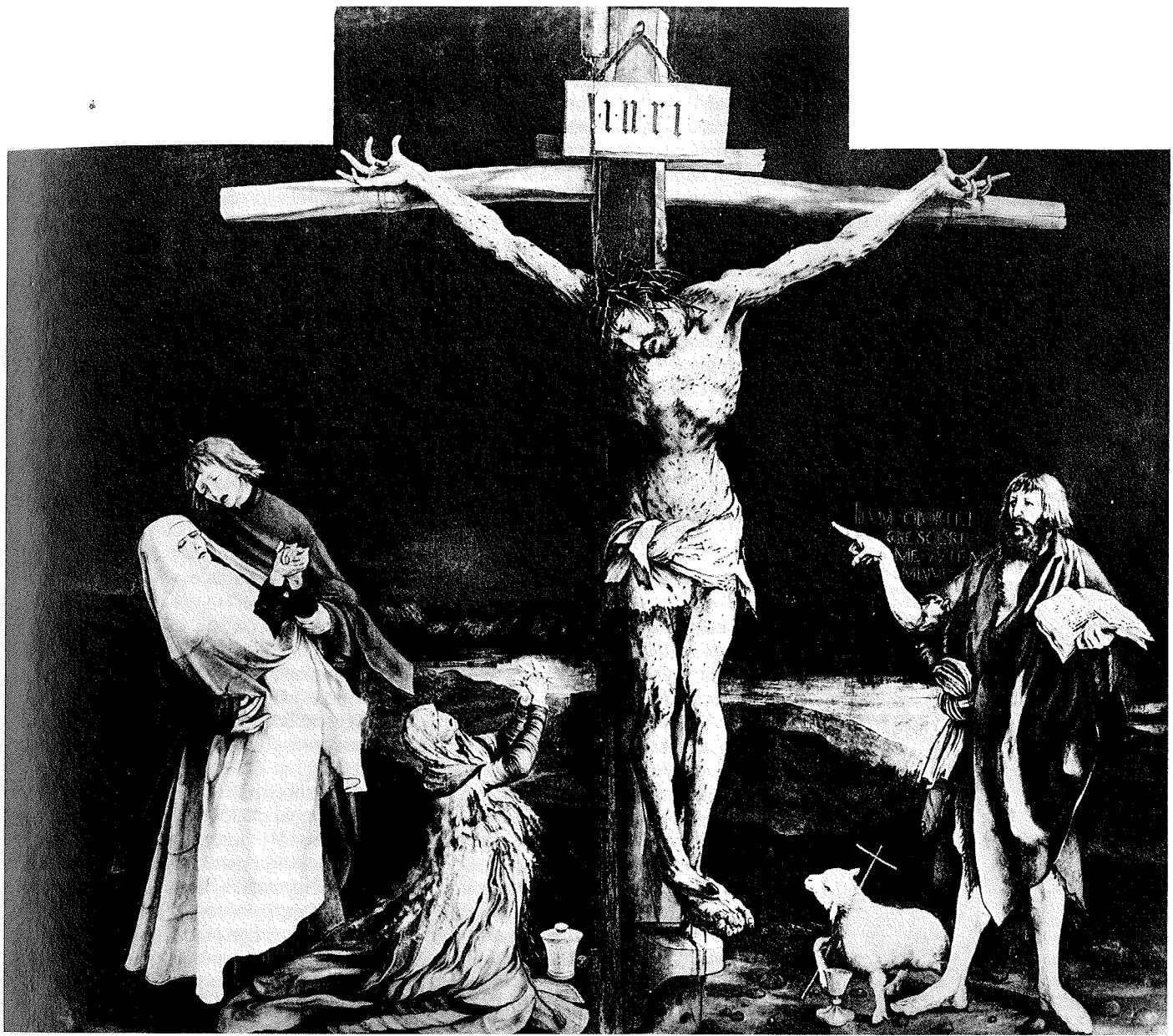
Die Widersprüchlichkeiten in der Kunstproduktion einer Epoche, die Unterschiedlichkeit von gleichzeitig Entstandenem, können nicht begriffen werden, wenn Kunst als autonom verstanden wird. In der Kunst widerspiegeln sich dialektisch – und oft unabhängig vom Bewußtsein und Selbstverständnis des Künstlers – die ökonomischen, politischen und ideologischen Verhältnisse der Gesellschaft, in deren Rahmen und auf deren Grundlage sie entsteht. Was fortschrittliche Kunst einer Epoche ist, läßt sich weder einfach aus formalen Kriterien ableiten noch allein aus der Tendenz des thematischen Vorwurfs. Wesentliche Grundlage für die Einschätzung des historischen Orts eines Werks, seiner Entwicklungsgeschichtlichen Bedeutung muß die Analyse der Lage und Ideologie der historisch vorwärtsdrängenden Klassen sein.

Zur Illustration ein Vergleich zwischen Grünewalds Isenheimer Altar (1512–16) und Menschendarstellungen Dürers (Holzschnitt von 1525, „Unterweisung der Messung...“). Der Unterschied in der Auffassung vom Menschen könnte kaum tiefgreifender sein.

Grünewald konzentriert jedes Detail der Darstellung der Kreuzigung Christi auf die Veranschaulichung des Leidens und Mitleidens. Der geschundene Körper Christi scheint mit den gespreizten Fingern, dem eingezogenen Bauch, den verdrehten übergrößen Füßen buchstäblich schmerzverzerrt. Die Größenverhältnisse der Figuren sind nach ihrer symbolhaften Bedeutung verschoben, sie entsprechen nicht der natürlichen Seherfahrung.

Dürer zeigt in seinem Holzschnitt, wie die Gesetze der euklidischen Geometrie und der auf ihr fußenden Zentralperspektive für die künstlerische Gestaltung eingesetzt werden können. Das mathematisch-naturwissenschaftliche Wissen seiner Zeit wird in den künstlerischen Schaffensprozeß integriert, die Schönheit der Menschendarstellung ist aus der rationalen Erkenntnis und der kenntlichen Darstellung der realen Körperformen entwickelt (11, 85f.).

Liegen diese unterschiedlichen künstlerischen Auffassungen nur in der unterschiedlichen Thematik? Ein Blick auf den Allerheiligenaltar des Nürnberger Großkaufmanns Matthias Landauer (1511) von



Matthias Grünewald, Kreuzigung aus dem Isenheimer Altar, 1512–16, Colmar, Unterlindenmuseum

Dürer zeigt, wie das Interesse des Künstlers auch in einem Bild mit religiöser Thematik auf die wohlproportionierte Darstellung des nackten Körpers gerichtet ist, wie jedes Zeichen für Schmerz, ja sogar für die physischen Auswirkungen der Marter vermieden wird. Wie sind die Unterschiede dann zu erklären? Grünewalds und Dürers Darstellungen des Gekreuzigten sind nahezu gleichzeitig entstanden, die Künstler waren etwa gleichaltrig (Grünewald wahrscheinlich etwas jünger). Auch weitere äußerlich-pragmatische Begründungen, welche jeden Künstler für sich als autonom betrachten („verschiedene Persönlichkeiten“, biographische Faktoren, unterschiedliche „Begabung“ und Qualität –

was immer das sei) bringen keine Erklärung. Denn auch bei anderen zeitgenössischen Künstlern ist diese Unterschiedlichkeit in der künstlerischen Auffassung, im Verhältnis zur sichtbaren Wirklichkeit festzustellen: z.B. Hans Holbeins Baseler Bildnis seiner Frau mit seinen Kindern (1525), im Bildtypus angelehnt an Darstellungen der Madonna mit Jesuskind und dem Johannesknaben in der italienischen Renaissance, und die Auferstehung von Jörg Ratgeb aus dem Herrenberger Altar (1518/19), die in bewußter Umarbeitung von altertümlichen, „spätgotischen“ Gestaltungsmitteln das religiöse Ereignis mit einer eigentümlichen Erregtheit vermittelt.

Die Ursachen für solche gleichzeitig auf-

tretenden verschiedenen Tendenzen müssen also, da sie als über den einzelnen Künstler hinausgreifende Kunstrichtung festzustellen sind, in den übergreifenden gesellschaftlichen Verhältnissen und den widerstreitenden Klassenkräften gesucht werden, auf deren Grundlage die Kunstwerke entstanden sind.

... künftig weder Kaiser noch Papst

Wie war die geschichtliche Situation im Deutschland dieser Zeit, die oft undeutlich und ungenau als Reformationszeitalter bezeichnet wird? Gehen wir aus von einigen bezeichnenden Fakten:

Am Sonntag, dem 24. März 1476, am



Hans Holbein d. J., *Die Frau des Künstlers mit ihren zwei älteren Kindern*, 1525, Basel, Kunstmuseum



Sog. Petrarca-Meister (tätig in Augsburg im 1. Drittel des 16. Jahrhunderts), *Ständebaum*, um 1520, Holzschnitt

Fest der Winteraustreibung, erschien in Niklashausen im Taubertal ein Hirte und Musikant namens Möheim, auch Pfeifferhänslein genannt, und predigte den Bauern, die Muttergottes habe ihm verkündet, es solle künftig weder Kaiser noch Papst, noch andere geistliche Obrigkeit mehr geben. Er sagte unter anderem wörtlich: „Es wird dazu kommen, daß die Fürsten und Herren noch um einen Taglohn müssen arbeiten.“ Und wenn das, was die hohen weltlichen und geistlichen Herren besäßen, verteilt würde, „so hätten wir glich alle genug“. Zehntausende Wallfahrten nach Niklashausen, um das Pfeifferhänslein zu hören. Das Pfeifferhänslein wurde ergriffen und verbrannt, die bewaffnete Bewegung der Bauern, die seine Freilassung forderten, wurde blutig niedergeschlagen (6, 93).

1517 nagelte der Augustinermönch Luther die 95 Thesen gegen den Ablaß an die Wittenberger Schloßkirche. Durch den Ablaß der Papstkirche konnte man sich von Sündenstrafen loskaufen, z.B. von der Sünde des Wuchers (also des Verleihens von Geld gegen Zins). Luther deckte die Wertlosigkeit des Ablasses für die Christen auf und predigte die Vergebung der Sünden durch echte Reue. Er brandmarkte den Ablaß als unverschämte Ausplünderung der Gläubigen durch die Papstkirche. Luther wurde zum Wortführer der besitzenden Elemente der antipäpstlichen Opposition, der Bürgerschaft, der Masse des niederen Adels, selbst eines Teils der weltlichen Fürsten, die sich durch Konfiskation der geistlichen Güter zu bereichern hofften. Kern dieser Gruppierung waren die besitzenden, Handwerk und Handel treibenden Bürger der Städte (die sich mit den Territorialherren arrangierten). Zugleich war Luthers Tat auslösendes Element für den offenen revolutionären Kampf der städtischen Unterschichten und der Bauern gegen feudale Unterdrückung und deren geistige Stütze, die Papstkirche (12, 157).

1524 griffen die Bauern der Landgrafschaft Stühlingen zu den Waffen. Sie erklärten, sie wollten ihren Herren nicht mehr gehorsam sein, sondern keinem als dem Kaiser dienen (6, 147f.). Damit begann der Große Deutsche Bauernkrieg, der „großartigste Revolutionsversuch des deutschen Volkes“, wie Friedrich Engels 1850 ihn nannte (10, 409). Reformation und Bauernkrieg in Deutschland stehen am Beginn des Zyklus bürgerlicher Revolutionen, durch die vom 16. bis ins 19. Jahrhundert in den einzelnen Ländern Europas der Übergang vom Feudalismus zum Kapitalismus forciert wurde. Der beginnende Kapitalismus mit den sich immer stärker entfaltenden Ware-Geld-Beziehungen zer-

setzte als geschichtlich vorwärtstreibende Kraft den gesamten Schichtenaufbau der spätfeudalen Gesellschaft und mit ihm seine künstlerischen Ausdrucksformen (1, 8).

Die Papstkirche war der größte Grundbesitzer und die geistige Hauptstütze der Feudalordnung. In Deutschland war etwa ein Drittel allen Bodens kirchlicher Grundbesitz. Politik und Rechtsprechung, wie alle übrigen Wissenschaften, blieben unter der Herrschaft der feudalen Kirche bloße Zweige der Theologie. Die Dogmen der Kirche waren zu gleicher Zeit politische Axiome. Nur durch eine Auseinandersetzung mit der Papstkirche konnte das Feudalsystem in Frage gestellt werden. Engels stellt fest, daß „alle allgemein ausgesprochenen Angriffe auf den Feudalismus, vor allem Angriffe auf die Kirche, alle revolutionären, gesellschaftlichen und politischen Doktrinen zugleich und vorwiegend theologische Ketzereien sein mußten. Damit die bestehenden gesellschaftlichen Verhältnisse angetastet werden konnten, mußte ihnen der Heiligenschein abgestreift werden“ (10, 343f.).

Im Laufe des 15. Jahrhunderts hatte sich die kapitalistische Warenwirtschaft in den deutschen Städten enorm entwickelt. Damit verbunden war das Aufkeimen der Naturwissenschaften und die Entfaltung technischer Erfindungen, z.B. Wasserrad und Wassermühle, Papierherstellung und Buchdruck, größere Erzschmelzöfen, Hand- und Flügelspinnrad. Die Spezialisierung, die fortschreitende Ausdehnung und Arbeitsteilung der Produktion und die Ausbildung neuer Produktionszweige schufen Anfänge eines neuartigen, auf den Warenaustausch begründeten ökonomischen Zusammenhangs der Produzenten. Die rasche Entwicklung kapitalistischer Produktionsformen innerhalb überwiegend feudaler Verhältnisse führte zu zunehmenden unlösbar Widersprüchen, das Feudalsystem wurde zum Hemmnis für die Entwicklung der Produktivkräfte. Unter ständiger Finanznot leidend, suchten die Feudalherren so intensiv wie möglich ihre Privilegien zu verwerten. Durch unerhört hohe und steigende Abgaben und Steuern preßten die Feudalgewalten das Letzte aus der Masse der leibeigenen Bauernschaft heraus. Sie schmälerten dadurch zugleich die Profite der großen Kaufleute, beeinträchtigten mit politischer und ideologischer Gängelung (z.B. Wucherverbot) die Entfaltungsmöglichkeiten des aufstrebenden Bürgertums.

Gleichzeitig verschärfte sich der Gegensatz der kleinen, in Zünften organisierten Handwerker zu den Großunternehmern. Sie verarmten massenweise und mußten

sich oft als Lohnarbeiter im Bergbau oder sonstwo verdingen. Ungeachtet der Blüte im Frühkapitalismus war Deutschland zu Beginn des 16. Jahrhunderts ein überwiegend feudales Land. Der antagonistische Gegensatz zwischen Bauern und Feudalherren bildete nach wie vor den Grundwiderspruch der Gesellschaft. „Dieser wurde verschärft und zum akuten, nur mit der Waffe auszutragenden Konflikt zugespitzt durch das Hinzutreten eines neuen Gegensatzes, den die frühere, hochmittelalterliche Feudalordnung noch nicht kannte: des Gegensatzes zwischen Frühkapitalismus und Spätfeudalismus, der den Grundwiderspruch der feudalen Gesellschaftsordnung überlagerte und mit ihm verschmolz“ (14, 38f.).

Erst eine solche Einschätzung kann die progressive Bedeutung so unterschiedlicher künstlerischer Leistungen wie der Dürers und der Grünewalds erklären.

Der Realismus Dürers ist verbunden mit dem programmatischen Humanismus, der Rationalität des städtischen Großbürgertums, die sich an antiker Schönheit und Körperlichkeit zu orientieren beginnt. Anders Grünewald. Nicht die Gestaltung wohlgeordneten, bürgerlich diesseitigen Lebens bestimmte seine Kunst, sondern Protesthaltung gegen das Patrizische, gegen das Feudale und sogar gegen das Bürgerliche. Der Rückgriff auf Formelemente religiöser volkstümlicher Kunst vorausgegangener Jahrzehnte ist nicht als Konservatismus zu werten. Mit diesem Christus, der sich den Ausgestoßenen und Elenden gleichstellt, wandte sich Grünewald den unteren Gesellschaftsschichten zu. „Die zwei übereinanderliegenden gesellschaftlichen Grundwidersprüche, die beide zur revolutionären Lösung drängten, begründeten die Quantität und Qualität der neuartigen künstlerischen Vorstellungen, ihre Verschiedenheit und die Stärke ihres Ausdrucks“ (1, 9).

Die offene, bewaffnete Klassenauseinandersetzung der fröhburgerlichen Revolution ist Höhepunkt und – für die revolutionären Bauernheere – blutiger Endpunkt eines seit langem schwelenden Klassenkonflikts. Die Errungenschaften der Kunst der fröhburgerlichen Revolution haben sich in dieser Zeit in immer neuen Ansätzen herausgebildet. Die Frage, in welchem Verhältnis zum Ausdrucksbedürfnis der Unterklassen sich der fröhburgerliche Realismus entwickelt hat, soll im folgenden ein wenig beleuchtet werden.

Propaganda, Andacht, Bildersturm

Oppositionelle Bewegungen gegen die feudale Papstkirche entwickelten sich

„nicht außerhalb, sondern *vermittels* religiöser Programme“ (5, 89), als Sektenbewegungen, die von allen bedrängten Klassen getragen wurden, deren soziale Basis aber – vor allem in ihren radikalierten Teilen – die am meisten bedrängten sozialen Unterschichten waren. Sie wurden – soweit sie nicht zum Beispiel mittels Ordensgründungen kanalisierbar waren und damit im Rahmen römisch-kirchlicher Rechtgläubigkeit gehalten werden konnten – von der Papstkirche in einer Fülle blutiger Ketzerverfolgungen bekämpft. Allen Sekten ist die strikte Ablehnung der gesamten kirchlichen Hierarchie und Kultur gemeinsam, einschließlich Reliquien- und Heiligenverehrung, kirchlicher Prachtbauten und Bilderwerbung (5, 95). Die Reformbestrebungen des Jan Hus von Prag und die nach seiner tückischen Ermordung auf dem Konstanzer Konzil 1415 einsetzende Hussitenbewegung waren ein erster Höhepunkt dieser sozialreligiösen Bewegungen am Vorabend der fröhburgerlichen Revolution. Die Unterklassen in Böhmen empörten sich gegen die ökonomische und politische Herrschaft der Papstkirche und des Feudaladels. Ein Bündnis der antifeudalen Kräfte eroberte zeitweise die Macht und drang als Befreiungsbewegung bis an die Ostsee vor. Einer der führenden Theoretiker der Hussiten, Nikolaus von Dresden, schrieb 1415, daß die Verehrung von Bildern aus zwei Gründen geschehe: „1. Menschliche Dummheit. 2. Geiz der Pfarre.“ – Die Verlogenheit der Maler liegt darin, daß sie etwas malen, was sie nie gesehen haben, und daß sie unter dem Namen der Heiligen nur schöne Frauen und Männer darstellen, die im Menschen sündhaftes Verlangen hervorrufen.“ Den Bildern wurde also vorgeworfen, daß sie schön sind. Vier Jahre später brach die antikatholische Empörung mit aller Schärfe aus, auch in der Form des Bildersturms, der in den von den Hussiten eroberten Gebieten kaum ein Bildwerk verschonte.

Daß die Hussiten nicht gegen die Kunst schlechthin, sondern nur gegen die bildliche Ausdrucksweise des ihnen verhafteten Klerus und gegen die Herrschaftästhetik des Feudalismus vorgingen, belegen propagandistische Bildzyklen, die aus den Reihen der Hussiten selbst kamen. In Gegenüberstellungen werden dem wahren, reinen Christentum der Frühzeit die Verfehlungen der Kirche um 1400 entgegengehalten. Zum Beispiel im Jenaer Kodex, ein Reflex früherer Zyklen und einem der seltenen Dokumente hussitischer Bildpropaganda, die der Vernichtung durch die Gegenreformation entgangen sind. Zum ersten Mal in der Kunstgeschichte kamen mit diesen Gegenüberstellungen die



Höllenfahrt des Papstes, aus dem hussitischen Jenaer Kodex



Pietà, mittelrheinisch um 1400, Frankfurter Liebighaus

Handzeichnungen aus zwei „Armenbibeln“ des 15. Jahrhunderts. Dargestellt sind jeweils oben – zwischen Prophetenfiguren – die Verspottung Christi, darunter der trunkene Noah (links) und die Verspottung Elisas durch die Knaben (rechts);

Seite 12: Biblia Pauperum Wolf III, um 1410/20, süddeutsch (Wolfenbüttel, Landesbibliothek, Cod. guelf. 69, 6a Auf. 2");

Seite 13: Biblia Pauperum Weigel-Felix, 2. Viertel 15. Jahrhundert (Pierpont Morgan Library, New York, MS. 230)

Zwecke der radikalen antirömischen Opposition direkt zu Wort. Soweit die erhaltenen Kopien ein Urteil zulassen, war die Bildsprache dieser Antithesen symbolhaft und zugleich konkret. Die unprätentiösen Darstellungen legten wenig Wert auf den Abbildcharakter der dargestellten Figuren.

Das Lebensgefühl der unterdrückten Schichten fand aber auch Ausdruck in jener „offiziellen“, den herrschenden Kräften entsprechenden Kunstform um 1400, die auf Grund ihrer überfeinerten Gestaltungsweise und ihres Internationalismus auch höfischer Stil genannt wird. Der formale Gegensatz zwischen der in schönlinige Falten eingehüllten Maria und dem von Wunden gezeichneten starren Christuskörper zum Beispiel, strahlt eine Sinnlichkeit aus, die zur mystisch unmittelbaren, sehr persönlich gestimmten religiösen Hinwendung zum Andachtsbild herausfordert. Insofern konnte auch die Erlösungshoffnung der unterdrückten Schichten gestalthaft werden.

Die naturalistischen Tendenzen der frühbürgerlichen Kunst setzten sich im Lauf des 14. und 15. Jahrhunderts nur in verschiedenen Impulsen durch. Die porträthaften, auf individuelle Eigentümlichkeiten gerichteten Bestrebungen der Kunst am Hof der Luxemburger in Prag, sicherlich nicht ohne Zusammenhang mit frühbürgerlichen Tendenzen der italienischen Trecentokunst entstanden (z.B. die um 1380 entstandenen Parlerbüsten im Prager Dom), wurden in der Kunst um 1400 noch einmal integriert und aufgehoben in einer alles übergreifenden Schönlinigkeit.

Eine neue Qualität

Der erste große Umschwung, die Umwälzung der künstlerischen Methode im Sinne des frühbürgerlichen Realismus, kam erst im zweiten Viertel des 15. Jahrhunderts. Welcher Art diese Umwälzungen in der künstlerischen Methode sind, soll ein Vergleich zweier Handzeichnungen vermitteln, die beide aus süddeutschen Biblia-pauperum-Handschriften stammen. Sie vertreten nicht nur das Vorher und Nachher am Wendepunkt der Entwicklung



von spätmittelalterlicher Kunst zum frühbürgerlichen Realismus, sondern zugleich auch exemplarisch wesentliche Elemente künstlerischer Methodik, die in der Kunst der frühbürgerlichen Revolution gleichzeitig nebeneinander, teilweise auch ineinander verwoben auftreten.

Wir wollen uns fragen: mit welchen Mitteln wird das Thema der Erzählung auf der Bildfläche illusioniert? Welche Funktion haben die Gestaltungsmittel für die Wirkung des Bildes auf den Betrachter? Die Komposition der „Verspottung“ in der BP Wolf III ist nur aus Figuren aufgebaut. Auf die Andeutung des vom Thema geforderten Interieurs ist verzichtet. In traditioneller Weise wird der Aktionsraum der Figuren nur durch einen Sockelstreifen markiert. Sich nach oben verdichtende Kreuzschräfuren geben diesem Streifen aber eine gewisse Tiefenillusion. Der Vorgang der Verspottung ist in einer Gegenüberstellung ins Bild gebracht: einerseits die Schergen des Hohepriesters, die von allen Seiten auf Christus eindrängen und ihn mit Grimasen, Stößen und Schlägen beleidigen, wobei zwei von ihnen ihm eine Binde vor die Augen halten. Anderseits Christus selbst, der fast frontal zum Betrachter gesetzt ist, die Hände nicht gefesselt, vielmehr seine Rechte wie in der Auferstehung oder im

Weltgericht in einer Herrschergeste erhoben. Den expressiven Verspottungsmotiven, die auf realistischen Vorstellungen basieren, steht also die mittelalterlich-symbolhafte Präsentation Christi als Herrscher gegenüber, dem Beleidigungen nichts anhaben können. Elemente räumlicher Illusion wie Aufsicht, Untersicht und Überschneidungen bei den Schergen sind nicht auf einen fixen Augenpunkt des Betrachters bezogen. Sie dienen vielmehr der Versinnlichung von starker dynamischer Körperbewegung. Die Vereinfachungen, ja sogar Deformationen der Gegenstandsform und der Verzicht auf alles für das Verständnis des Erzählthemas Unwesentliche verhindern eine Unterbrechung des expressiven Linienduktus, das Auge bleibt an keinem Detail hängen, sondern wird sozusagen mitgerissen von der Dynamik des Liniengefüges.

Vor allem die Gewänder sind in ihrer ondulierenden, die Körperform überspielenden Kalligrafie als Träger der expressiven Grundstimmung der Szenerie eingesetzt. Das Bildgefüge erweist sich als eine alle Materie erfassende, ihre konkrete Gestalt vereinfachende, überdeckende und nivellierende Gesetzmäßigkeit, die im wesentlichen von der Naturanschauung abgehobene, übersinnliche Vorstellungsweisen



vermittelt, deren Stärke aber gerade in ihrer zum Mitleiden herausfordrenden Expressivität und Ursprünglichkeit liegt.

Wie verhält sich dazu die entsprechende Darstellung in der Biblia Pauperum Weigel-Felix (fol. 10r)? Trotz ähnlicher erzählerischer Motive in der Aktion der Schergen zeigt sich bereits in der Auswahl der Objektwelt ein geändertes Verhältnis zum Darstellungsthema. Der Hohe Priester ist – ein Rückgriff auf die realistische Tradition des italienischen Trecento (Giotto) – wieder als Verursacher und Verantwortlicher für die brutale Szene ins Bild gebracht. Christus sitzt gefesselt, als wehrloses Opfer der Verspottung, nicht mehr frontal, sondern zur Seite gedreht, mit geneigtem Haupt. Die Szenerie ist mit gegenständlichen Motiven angereichert, die das Interesse der Bilderzählung für den realen, wahrscheinlichen Vorgang der Handlung ausdrücken. Das schließt das Interesse für den Schauplatz der Szene mit ein. Gegenüber der Biblia Pauperum Wolf III sind die Elemente perspektivischer Projektion von Figuren und Gegenständen viel extensiver eingesetzt. Gerade in der engen, vorn geöffneten Kastenarchitektur ist das ganze Arsenal des perspektivischen Könnens des Zeichners mit geradezu pedantischer Genauigkeit vorgeführt, fast so, als müßte

man die Architektur nach dieser Zeichnung auch bauen können. Aber ein Blick auf nebeneinanderliegende Architekturteile zeigt, daß es sich hier um eine Fülle projektiver Details und Einzelbeziehungen handelt, nicht um einen Raumzusammenhang, der von einem fixierten Betrachterstandpunkt aus erfaßt ist. In ähnlicher Weise sind bei der Figurendarstellung viele projektive Elemente (Rückenansicht, Überschneidungen) zu einem diskontinuierlichen figürlichen Gebilde zusammengefügt, das den Eindruck dynamischer Körperbewegung vermittelt. Wir haben es also nicht etwa mit Fehlern in der Anwendung der Gesetze der Perspektive zu tun, sondern mit Gestaltungselementen, die positive, konstituierende Komponenten der spezifischen Illusionsform dieser Zeichnung sind.

Die Architekturelemente und die Projektionsform der Objekte auf der Bildfläche sind nicht Selbstzweck, sondern Teil der von Körperenergien motivierten Bildorganisation: das Rundbogenfenster in der Rückwand erhellt das Wesen der Arkade als konstruktive Überbrückung einer Maueröffnung, die Ecksäule erscheint als Drehpunkt für die Richtungsänderung der Mauer und gleichzeitig als verstarkendes Element für den Eindruck des Kreisens der Schergen um Christus, das oben über-

schnittene Kreuzstockfenster vermittelt zusätzlich eine Vorstellung von der Enge des Interieurs. Die Bildmittel, die wir schon aus der Biblia Pauperum Wolf III kennen, bekommen eine veränderte und für die inhaltliche Information des Bildes neue Funktion. Die Linie als Gestaltungsmittel entfaltet nicht mehr eine von der Gegenstandsform losgelöste Kalligrafie, sondern dient jetzt im wesentlichen der Definition der Gegenstandsform, des Umrisses und der räumlichen Ausdehnung. Die Dynamik des Bildgefüges hat sich von der über den Körper hinweggehenden, verselbständigte Linie in den (mit Hilfe der Linie illusorien) Körper selbst verlagert. Die gegenständlichen und erzählerischen Details haben nun eine veränderte Funktion. Sie werden nicht dem Bildgefüge untergeordnet und verwischt, sondern im Gegenteil klar definiert und zu einem wesentlichen Bestandteil der Bildwirkung gemacht. Aus der Quantität der Anreicherung des Bildgefüges mit naturalistischen Details ist eine neue Qualität geworden, die des frühbürgerlichen Realismus.

Es ist kein Zufall, daß gerade die Darstellung der Kreuzabnahme den Zeichner der Biblia Pauperum Weigel-Felix zu künstlerischen Höchstleistungen befähigt. Es ist wirklich ein schwerer Körper, der, nachdem die Nägel von den Händen gelöst sind, mit hängenden Armen herabsackt. Die Gestaltungsmittel vermitteln vorrangig nicht übersinnliche Vorstellungen, sondern dienen der realistischen, der Funktion des körperlichen Geschehens zugewandten Veranschaulichung der Kreuzabnahme. Im Rahmen religiöser Thematik entwickeln sich realistische auf die anschauliche Wirklichkeit bezogene Vorstellungen, deren Gestaltung die inhaltliche Information des Themas grundlegend verändert.

Der Sinn stilistischer Rückgriffe

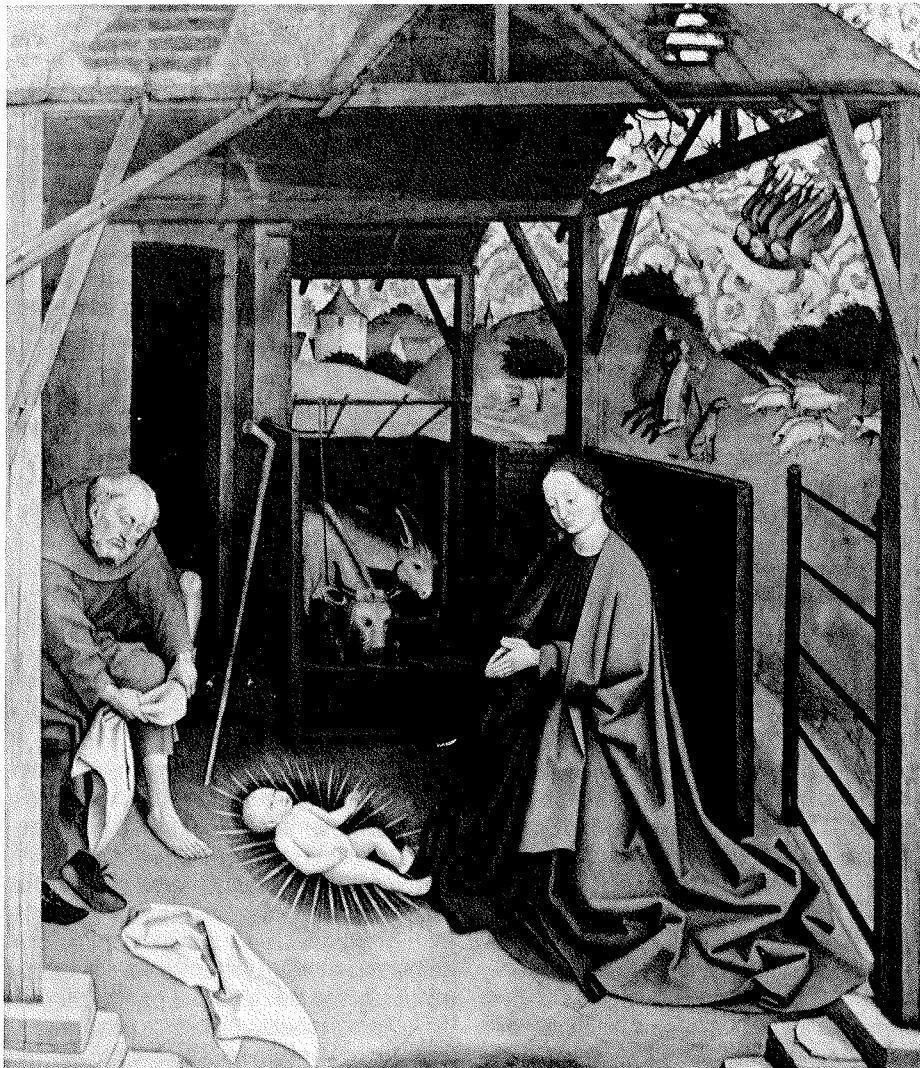
Einer der wichtigsten Vertreter dieser ersten Phase des frühbürgerlichen Realismus, der in Basel ansässige Konrad Witz, malte 1444 für den Bischof von Genf einen Petrus-Altar. Die Tafel mit dem wunderbaren Fischzug zeigt den Genfer See mit einem Teil der Stadt Genf und den Petit Sâlèye im Hintergrund. Zum ersten Mal in der Geschichte der Kunst wird die religiöse Szene in einer bestimmten real vorhandenen Lokalität angesiedelt. Der Künstler geht im Prinzip nicht mehr nur von Details der natürlichen Anschauungserfahrung aus und baut sie zu einem Idealbild zusammen, sondern hält sich an einen bestimmten von der Natur gegebenen Wirklichkeitsausschnitt, eine weit über seine Zeit hinausweisende Leistung. Die Er-



Kreuzabnahme aus der Biblia Pauperum Weigel-Felix

Seite 15: Geburt Christi, Flügelbild des „Wurzacher“ Altars von 1437, aus der Werkstatt Hans Multschers in Ulm, Westberlin, Museum

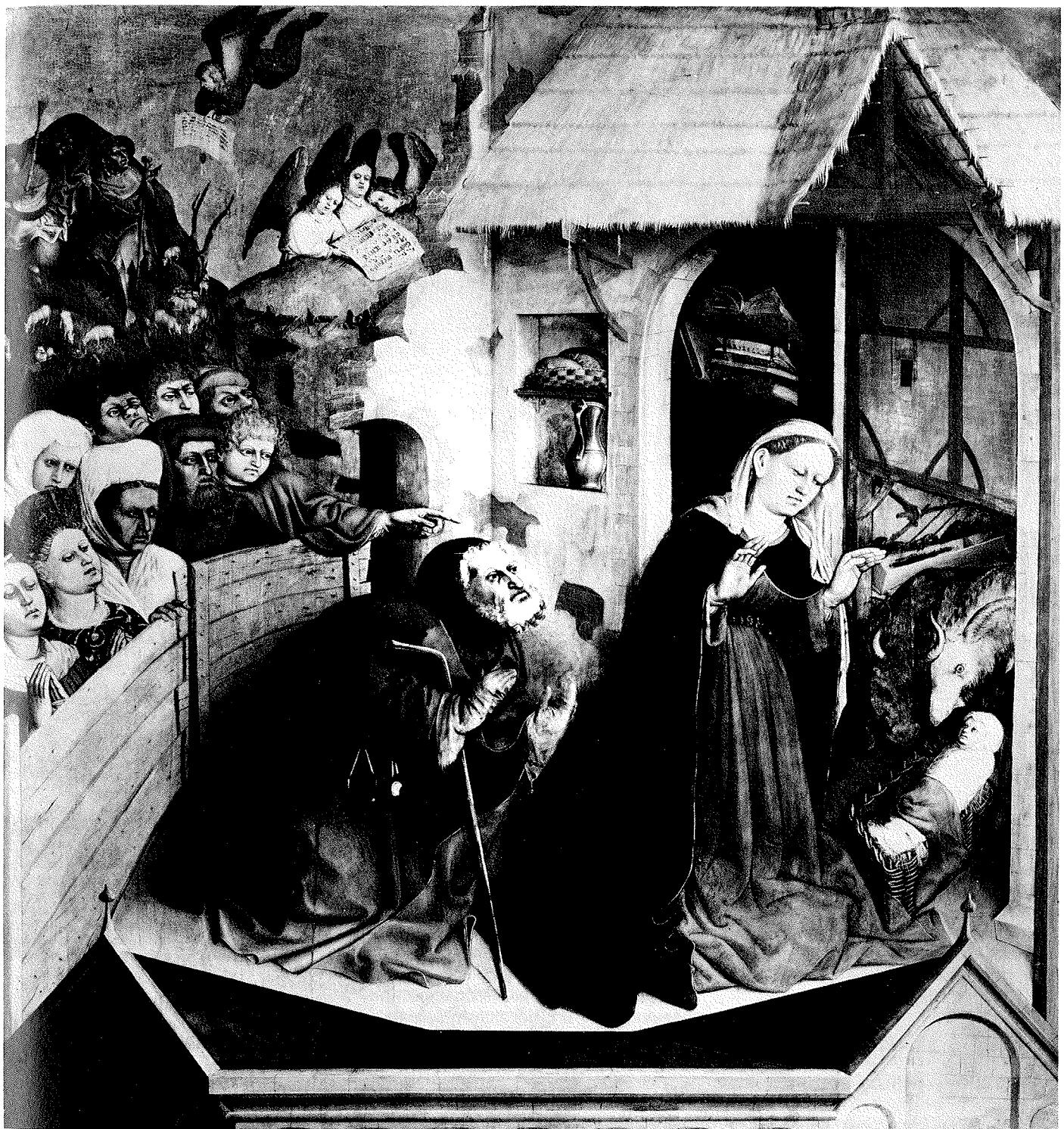
Geburt Christi, Flügelbild des ehemaligen Hochaltars der Pfarrkirche in Sterzing, 1457, aus der Werkstatt Hans Multschers



scheinungen der Natur, wie z.B. Spiegelungen im Wasser, werden genau beobachtet und festgehalten.

Hans Multscher, neben Lukas Moser und Konrad Witz einer der größten Neuerer seiner Zeit, war seit 1427 Meister in Ulm. Er besaß dort eine große Werkstatt, er selbst war Bildhauer. Aus dieser Werkstatt stammen der „Wurzacher“ Altar von 1437, heute in Berlin, und der Sterzinger Altar von 1457. In den Berliner Bildern ist der Bildraum vollgestopft mit Figuren, die Architektur angeräumt mit Büchern und Geräten. Bürger und Plebejer nehmen unmittelbar am Ereignis teil, eine völlig neue Bilderfindung. Die Physiognomie der Figuren ist ausgesprochen derb und bäuerlich, angesichts des Bauernmagd-Typs der Maria kam einem Kunstschriftsteller als treffende Assoziation der Ausspruch Courbets in den Sinn: „Wenn ihr wollt, daß ich Göttinnen male, so zeigt mir welche“. Auch der in Multschers Werkstatt entstandenen frühbürgerlichen Kunst geht es also, wie den Bildern von Witz, Moser und anderen, nicht nur um eine immer umfassendere Auseinandersetzung mit der sichtbaren, anschaulichen Wirklichkeit. Gerade in die Bilder des „Wurzacher“ Altars gehen eben auch volksverbundene Elemente mit ein.

Zwanzig Jahre später entstand in der selben Werkstatt der Sterzinger Altar. Vergleichen wir die Darstellung der Geburt Christi. Die Dynamik des „Wurzacher“ Altars ist verschwunden, die Bildfläche ist locker gefüllt. Der idealisierte Kopftypus Marias erinnert eher an eine der schönen Madonnen um 1400 als an den bäuerischen Typ des Berliner Bildes, auch die Faltenformationen ihres Gewandes sind – wenn auch eckig gebrochen und räumlich stärker definiert – eher mit jenen Madonnen verbunden als mit dem geradezu sackartigen Kleid der Maria in Berlin. Deren Kind war an den Bildrand gedrängt, nun ist es wieder als ideelles Zentrum in die Mitte gerückt, es liegt nicht mehr in einem Korb, von einem Strumpf notdürftig zugedeckt, sondern ist durch den Strahlenkranz dem naturalistischen Bildzusammenhang gleichsam enthoben. Im Bildgefüge werden also Elemente gotisierender Formen wieder vorherrschend. Die bürgerliche Kunstgeschichte gibt sich meist mit einer Erklärung dieser Regotisierung, die seit den fünfziger Jahren des 15. Jahrhunderts festzustellen ist, als zweite niederländische Einflußwelle zufrieden. Da künstlerische Einflüsse aber nicht beliebig aufgenommen werden, sondern nur dann, wenn sie den Intentionen des beeinflußten Künstlers bzw. der beeinflußten Kunstrichtung entsprechen, ist damit noch lange nicht erklärt, warum die Werke der großen Realisten des zweiten



Viertels des 15. Jahrhunderts zunächst ohne Nachfolge blieben.

Auch hier dürfte die Umarbeitung gotischer Formen einer Wendung der künstlerischen Ausdrucksform an die spirituellen, mystisch-religiösen Bedürfnisse der Unterklassen entsprechen. Der deutliche Anstieg von Zahl und Breite sozialreligiöser Bewegungen gerade der Bauern und der städtischen Unterklassen in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts in Deutschland bietet dafür die gesellschaftliche Grundlage. Zusammenhänge dieser Art sind aber in der Forschung bisher kaum untersucht.

Die Unterklassen, die Masse der Bauern, der städtischen Plebejer und kleinen Handwerker, vermochten vor der frühbürgerlichen Revolution nur in vereinzelten Fällen wie etwa in der Hussitenbewegung ihre ideologischen Konzepte und ihre bildnerischen Ausdrucksmittel anders als innerhalb eines auf religiöse Thematik gerichteten Vorstellungsmodus zu erfassen. Die Auftraggeber und „Verwerter“ frühbürgerlicher Kunst waren – wenn auch oft Bundesgenossen gegen die Papstkirche – zugleich Teil der Unterdrückungsreihe. Ihr Herrschaftsanspruch verband sich mit den Bildinhalten. Dieser Zusammenhang vor allem – und nicht in erster Linie Mangel an Wissen, an kultureller Bildung, und nicht „blinder Wahn“ – begründete die in den Bilderstürmen immer wieder aufflammende Opposition der revolutionären Massen gegen alle Kirchenkunst – auch gegen die frühbürgerlich-realistische. Symbolische und didaktische Elemente von Formen an religiöse Thematik gebundener Kunst der Vergangenheit konnten das Bewußtsein dieser Unterklassen auch in einer Zeit noch ansprechen und ihre auf revolutionäre Veränderung gerichteten Sehnsüchte artikulieren, als jene den humanistischen, tendenziell antireligiösen Ausdrucksformen des Bürgertums nicht mehr entsprachen.

Künstler im Bauernkrieg

Im Verlauf der frühbürgerlichen Revolution nahmen die bildenden Künstler mit der Propagierung reformatorischer und sozial-revolutionärer Ideen immer unmittelbarer zu den sozialen Konflikten der Zeit Stellung. Ein Höhepunkt dieser direkt parteigreifenden Kunst ist der „Ständebaum“ des sogenannten Petrarca-Meisters (Abb. siehe Seite 10). Dieser Holzschnitt diente als Illustration zu Petracas Text „vom adeligen Ursprung“, herausgegeben 1520. Hier werden nicht einfach Papst und Feudalherren angegriffen, sondern in der Tat eine Klassenanalyse der Gesellschaft un-

ternommen: Im Nährboden des Baumes liegen zwischen den Wurzeln zwei Bauern, neben ihnen Keule und Gabel. Sie selbst sind dabei, sich zu erheben. Sie tragen und ernähren die Gesellschaft, die über ihnen in den Zweigen des Baumes thront: auf der ersten Stufe die Handwerker und Kaufleute. Es folgen Bischof, Kardinal, Graf und Kurfürst, und auf der dritten Stufe Papst, Könige und Kaiser. Die Spitze des Baumes jedoch nehmen wieder zwei Bauern ein, diesmal in entspannter Haltung wie nach getaner Arbeit. Der eine hält die Mistgabel auf dem Schoß, der andere bläst den Dudsack.

Die Künstler dieser Zeit stammten, so weit wir wissen, alle aus der Klasse des Bürgertums, wenn auch aus verschiedenen sozialen Schichten. Cranach zum Beispiel war vermögender Hofkünstler und bürgerlicher Großunternehmer, Dürer gebildeter und wohlhabender Bürger einer freien Reichsstadt, Grünewald ein mittellos, abhängiger Hofkünstler. Ratgeb schließlich gehörte zu den wenigen uns bekannten Künstlern, die aus den untersten Schichten des Bürgertums kommen und mit Problemen der Leibeigenschaft belastet waren. Die sozialen Konflikte der Zeit und ihre revolutionäre Zusitzung wirkten auf die Künstler zurück, sie bildeten den Nährboden zur Entwicklung ihrer persönlichen Anschauungen und bestimmten ihren künstlerischen Aktionsradius. Und nicht nur im künstlerischen Material zeigen sich die verschiedenen Möglichkeiten der Stellungnahme zu Reformation und Bauernkrieg, sondern auch im subjektiven Verhalten: „Sie reichen von der aktiven Teilnahme an der Reformation als der ersten Phase der Revolution bei Cranach und dem ergreifenden Protest Dürers gegen die brutale Unterjochung der Bauern bis zur Unterstützung der revolutionären Massenbewegung bei Grünewald und Riemenschneider, die beide mit der physischen Zerstörung ihrer Schöpferkraft bezahlen mußten, und der aktiven Teilnahme am Bauernkrieg bei Ratgeb, der dafür auf grausame Weise ermordet wurde.“ (13, 125)

Realismus der bildenden Kunst dieser Epoche ist also mehr als ein „Prinzip der Anpassung an die Zwecke der Unterklassen“ (3, 28). Die auf die sinnlich erfahrbare Thematik sprengende Tendenz des frühbürgerlichen Realismus entspricht den Kenntnissen und Bedürfnissen des städtischen Bürgertums ebenso wie die Umarbeitung „spätgotischer“ Formen und revolutionäre Intensivierung biblischer Thematik der Hinwendung an die Unterklassen.

Die Auseinandersetzung mit der sichtbaren Gegenstandswelt, die Gestaltung

sozialer Zusammenhänge und die Vermittlung persönlicher Betroffenheit steht auch in unserem Revolutionszeitalter auf der Tagesordnung realistischer Künstler. Die Kunst der frühbürgerlichen Revolution als Fundgrube für die verschiedenen Möglichkeiten realistischer Kunst ist – für Künstler und Historiker – noch lange nicht ausgeschöpft.

Literaturhinweise

1. R. Hiepe, Die Kunst im großen deutschen Bauernkrieg. Erfahrungen und Konsequenzen für die Kunstschauburg in der Klassenauseinandersetzung um das künstlerische Erbe, in: *tendenzen* 97, Sept./Okt. 1974, S. 4–15.
2. G. Sprigath, Kunst um 1400. Eine Ausstellung im Liebighaus in Frankfurt, in: *tendenzen* 107, Mai/Juni 1976, S. 51–55.
3. H. Bredekamp, Bildpropaganda und Bildersturm in der Hussitenbewegung, in: *tendenzen* 97, Sept./Okt. 1974, S. 22–29.
4. M. Vageler u. R. Hiepe, Materialien und Argumente zu Grünewald, ebenda, S. 29–32.
5. H. Bredekamp, Autonomie und Askese, in: M. Müller u. a., *Autonomie der Kunst. Zur Genese und Kritik einer bürgerlichen Kategorie*, Frankfurt/M. 1972, S. 88–172.
6. G. Piltz, Deutsche Malerei, Leipzig-Jena-Berlin 1964.
7. F. Antal, Die florentinische Malerei und ihr sozialer Hintergrund, (London 1947) Berlin 1958, S. 10: „Wir können die Ursprünge und das Wesen gleichzeitiger Stile nur verstehen, wenn wir die verschiedenen gesellschaftlichen Schichten studieren, ihre Anschauungen rekonstruieren und von dort aus in ihre Kunst eindringen“ (zum Vergleich Masaccio – Gentile da Fabriano).
8. I. Hammer, Typologie und frühbürgerlicher Realismus. Die *Biblia Pauperum Weigel-Felix*, masch.schr. Diss. Univ. Wien 1975 (unpubl.).
9. H. Beck, W. Beeh, H. Bredekamp, Kunst um 1400 am Mittelrhein. Ein Teil der Wirklichkeit, Ausst.Kat. Liebighaus, Frankfurt/M. 1975.
10. F. Engels, Der deutsche Bauernkrieg (geschr. 1850), in: MEW Bd. 7, Berlin 1973, S. 327ff.
11. I. Emmerich, Zur Relation von wissenschaftlicher und künstlerischer Erkenntnis im Werk Albrecht Dürers, in: Albrecht Dürer. Kunst im Aufbruch (hg. v. E. Ullmann), Leipzig 1972, S. 85f.
12. Autorenkollektiv (Ltg. K.-H. Klingenburg), Deutsche Kunst und Literatur in der frühbürgerlichen Revolution, Berlin 1975.
13. M. Warnke (Hg.), Bildersturm. Die Zerstörung des Kunstuwerks, München 1973.
14. M. Steinmetz, Reformation und Bauernkrieg in Deutschland als frühbürgerliche Revolution. Referat auf dem XII. Internat. Historikerkongreß in Wien 1965, in: Evolution und Revolution in der Weltgeschichte, facit-Reihe 7, S. 35ff.
15. W. Dietze, Raum, Zeit und Klasseninhalt der Renaissance. Prolegomena zu einem Forschungsbericht. Sitzungsberichte der Akademie der Wissenschaften der DDR, Jahrgang 1973, Nr. 11, Berlin 1974.
16. H. Bredekamp, Kunst als Medium sozialer Konflikte. Bilderkämpfe von der Spätantike bis zur Hussitenrevolution, Frankfurt/M. 1975.
17. E. Ullmann (Hg.), Geschichte der deutschen Kunst 1350–1470. Leipzig 1981.



Raffael, *Die Schule von Athen*, 1509–10
Fresko in der Stanza della Segnatura, Rom, Vatikan

Genie und Arbeitsteilung

Zum 500. Geburtstag Raffaels
von Friedrich Köllmayr

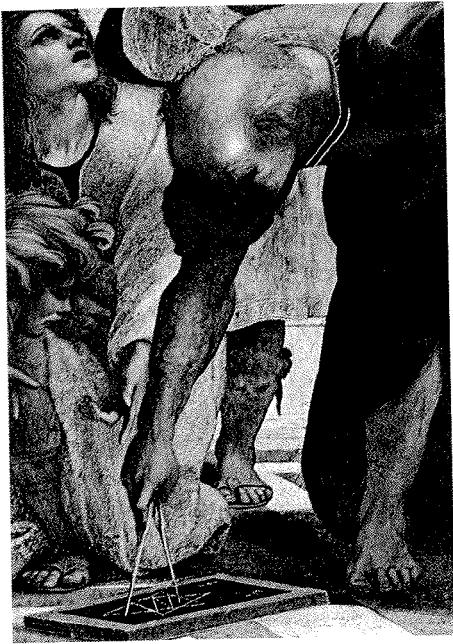
Vor 100 Jahren, 1883, wäre eine Kunstschrift ohne umfängliche Weihegesänge auf Raffael undenkbar gewesen. Kein anderer Künstler wurde derart legendär überhöht, nur er schien in himmlicher Reinheit ohne Makel. Bei Dürer konnte das Bürgerlich-Nürnbergische stören, zumindest außerhalb Deutschlands; bei Michelangelo verwirrte die Sichtbarkeit der Widersprüche seiner Zeit und seine ständige Entwicklung und Veränderung; bei Rubens irritierte der weltmännische Erfolg, der sogar nicht in das Geniebild des vorigen Jahrhunderts vom l'art-pour-l'art-Künstler passen wollte; bei Tizian holte man sich die glänzenden Werke und strich die brüchigen des Manierismus.

Nur Raffael hatte kurz genug gelebt, um mit seinem Werk kometenhaft die Hochrenaissance mitzuformulieren, aber er schien noch nicht Anteil am schwierigen Manierismus zu haben. Und zu seinem kurzen Leben von gerade 37 Jahren (1483–1520) konnte man dazu noch trefflich an ungezählten Legenden stricken. Schon Vasari hatte dazu die unselige Basis

gelegt, als er moralisierend über die Liebschaften des Künstlers schrieb: „Raffael, dessen Gemüt sich leicht von der Liebe entflammen ließ, war den Frauen sehr hold und stets geneigt, ihnen zu dienen. So gab er sich beständig den Freuden der sinnlichen Liebe hin und ward in diesem Punkt von seinen Freunden vielleicht mehr als billig unterstützt und begünstigt.“¹ Welches Möchtegerngenie des vorigen Jahrhunderts, von Makart bis Stuck, fühlte sich da nicht herausgefordert! Man wollte dem „göttlichen Raffael“ nacheifern, wenigstens im Lebensstil.

Und für Ingres wie für Runge war Raffael der Idealtyp des Künstlers schlechthin; des Künstlers, der scheinbar mühelos arbeitet, der in seiner hochgebildeten Umwelt integriert und von ihr anerkannt ist, der Vollkommenheit anstrebt und – vielleicht in wenigen Werken, z.B. in der Sixtinischen Madonna – auch erreicht.

Einen anderen Raffael schufen sich die „Nazarener“. Für sie war der reife und spätere Raffael schon zu weltlich, zu sinnlich, zu kompliziert. Der frühe Raffael, das



Zwei Ausschnitte aus der „Schule von Athen“: Michelangelo in der Gestalt Heraklits (oben) und Bramante in der Gestalt Euklids (unten)

Rechte Seite: Raffael, *Der Triumph der Galatea*, um 1512, Fresko in der Villa Farnesina, Rom

Wunderkind jedoch, das die liebreizenden Madonnenbilder der Perugino-Nachfolge malte, schien ihnen das Ideal. Hierin konnte man in den harten Zeiten der Restaurationsperiode nach dem Wiener Kongreß 1815 fliehen, hier schien die Welt – zum letzten Mal – in Ordnung gewesen zu sein. Eine absurde Vorstellung, wenn man weiß, wie die Zeit Raffaels durch ungeheure ökonomische, gesellschaftliche und ideologische Krisen geprägt war!

Und nun wird Raffael zum in Kupferstichen, Öldrucken, Postkarten und Fotografien weitestverbreiteten Maler. Mindestens die Sixtinische Madonna durfte in keinem Bürgerhaushalt fehlen – und sie fehlt bis heute in fast keinem südeuropäischen Schlafzimmer, häufig auf den Ausschnitt reduziert, der die Mutter-Kind-Beziehung sinnhaft konzentriert.

Generationen von Malern wurden, spätestens seit Anton „Raphael“ Mengs 1761 die Villa Albani in Rom ausgemalt hatte, auf den Akademien an Raffael ausgebildet, hauptsächlich an seinen Kartons für die Teppichfolge der Sixtinischen Kapelle, und sie wurden an ihm gemessen. Raffaello Santi wurde zum „Santo“, zum Göttlichen erhoben – und auf den „Madonnen-Raffael“ reduziert.

Kein Wunder, daß zum Ende des 19. Jahrhunderts der jäh Umschwung erfolgte. Die scharfe Ablehnung gipfelte im Wort: „Raffael, wir trauen dir nicht mehr!“

Und heute? Diskutieren wir noch – oder wieder – über Raffael? Oder ist die Beschäftigung mit ihm um 1900 so gründlich abgewürgt worden, daß wir vor der Sixtinischen Madonna in Dresden nur noch leicht erstaunt feststellen können, daß das Bild tatsächlich ungeheuer „gut“ ist?

Nicht zuletzt macht die so nahtlose Einpassung Raffaels in die damalige Gesellschaft vielfach mißtrauisch. Ist es nicht verdächtig, wenn ein Künstler sich mit seiner Zeit nicht nur leidend auseinandersetzt, wenn er Erfolg hat? Die Entwicklung und Erziehung Raffaels beginnt in seiner Geburtsstadt Urbino, wo der idealste Fürstenhof der Renaissance Maßstäbe setzte für Kultur, Bildung und Kunst. Der große Federigo Montefeltro war zwar schon 1482 gestorben, sein Sohn Guidobaldo führte jedoch bis 1508 seine Ideale fort, und Raffaels Entwicklung ist ohne die prägende Atmosphäre dieses Vorbildhofes nicht vorstellbar. Auch sein Freund Castiglione, den er um 1515 porträtierte, verlegt seine Dialoge über das ideale Hofleben an den Hof von Urbino.

In Perugia als Schüler Peruginos, ab 1504 in Florenz in der produktiven Auseinandersetzung mit den Werken Leonards und des acht Jahre älteren Michelangelo,

wird Raffaels Fähigkeit immer deutlicher, alle Einflüsse in sich aufzunehmen und in stetiger Synthese und Wandlung zu integrieren. Diese Fähigkeit steigert sich noch in Rom, wohin er 1508 kommt, gerade als Michelangelo die Arbeit an der Decke der Sixtinischen Kapelle beginnt. Und nun folgt eine einzigartige Künstlerkarriere mit größten Aufträgen (Stanzen des Papstes Julius II.) und in engem Kontakt mit der damaligen römischen Oberschicht, mit sakralen und profanen Arbeiten (z.B. der Villa Farnesina des Bankiers Chigi). Seit 1514 ist er als Nachfolger Bramantes Baumeister des Petersdomes, seit 1515 verantwortlich für die Ausgrabung und Sicherung der antiken Denkmäler in Rom.

Seine vielen Arbeiten und Aufträge kann er nur durch ein ausgeklügeltes System der Arbeitsteilung bewältigen. Dieser manufakturartige Betrieb findet seine perfekte Ausformung bei der Arbeit an den Teppichen für die Sixtinische Kapelle und bei den späten Stanzen, deren Entwürfe zwar von Raffael sind, deren Ausführung aber größtenteils bei seiner riesigen „Werkstatt“ unter Leitung Giulio Romanos liegt. Erst 100 Jahre später werden unter Bernini und dann unter Rubens ähnlich durchorganisierte Formen der Kunstproduktion entwickelt. Bei Raffael, wie z.B. bei Rubens, sind diese Betriebsformen nicht denkbar ohne die Veränderung auch der übrigen gesellschaftlichen Produktionsbedingungen. Hier sind Parallelen zu sehen zu den hohen Formen der Technik und Arbeitsteilung, z.B. im Bergbau oder in der Textilproduktion.

Schon Karl Marx nimmt ja auch deshalb vehement Stellung gegen den wuchernden Geniekult der bürgerlichen Kulturphilosophie, wenn er schreibt: „Raffael, so gut wie jeder andre Künstler, war bedingt durch die technischen Fortschritte der Kunst, die vor ihm gemacht waren, durch die Organisation der Gesellschaft und die Teilung der Arbeit in seiner Lokalität und endlich durch die Teilung der Arbeit in allen Ländern, mit denen seine Lokalität im Verkehr stand. Ob ein Individuum wie Raffael sein Talent entwickelt, hängt ganz von der Nachfrage ab, die wieder von der Teilung der Arbeit und den daraus hervorgegangenen Bildungsverhältnissen der Menschen abhängt.“²²

Nur in Rom, nur im Dienste des Papstes konnten Bramante, Michelangelo und eben Raffael damals die Bedingungen finden, die ihre die ganze Epoche prägenden Kunstwerke erst möglich machten. Der Kirchenstaat hatte unter den Päpsten Julius II. (1503–13) und Leo X. (1513–21) die politische und kulturelle Führung des zerstückten Italien inne. Es war den Päpsten gelungen, „sich in Europa gegenüber dem



im Niedergang begriffenen Feudaladel, den zahlreichen freien Städten, die sich kaum außerhalb ihrer Mauern behaupteten, und gegenüber dem nunmehr ohnmächtigen Heiligen Römischen Reich durchzusetzen“.³

Rom war der diplomatische Treffpunkt der christlichen Welt, und es war kurzzeitig, jedenfalls bis zum „Sacco di Roma“ 1527, der wichtigste Geldmarkt Europas. Die päpstliche Kurie überflügelte als Geldmacht alle Fürsten und Städte Oberitaliens, und sie überflügelte sogar Florenz als Kunststadt. 1503 gab es in Rom erst 8 bis 10 Maler, 1527 bereits 124.⁴ Erst seitdem konnte man nach jahrhundertelanger Pause wieder von römischer Kunst sprechen. Auch die Staatsform der absolutisti-

schen Monarchie wurde damals im Kirchenstaat Julius' II. nahezu erstmals praktiziert, und sie übertraf an Effektivität sowohl die vielen kleinen Familientyrannieen Italiens als auch die Reste der einstmal so stolzen Stadtrepubliken. So absurd anachronistisch es ist, daß der Vatikan heute die letzte absolutistische Monarchie Europas ist – damals war diese Staatsform „fortschrittlich“.

Und das Papsttum verstand es, für ca. 20 Jahre die aufkeimenden Phantasien über die Erneuerung der alten römischen Herrlichkeit der Antike und der Errichtung einer besseren Welt in den Dienst seines Machtstrebens zu stellen. Die Kunst wurde dabei als wirksamstes Medium in besonderem Maße und gezielt gefördert. Nur am

Fürstenhof des Papstes konnte die „maniera grande“ entwickelt werden, jener von hohen, exklusiven Bildungsidealern getragene Stil, wie er sich vielleicht am deutlichsten in den Fresken der Stanzen Julius' II. zeigt. Nur hier war der historische Optimismus möglich, der sich z.B. in der „Schule von Athen“ ausdrückt, in der die großen Denker und Philosophen der Vergangenheit in die Gegenwart transponiert wurden, auch indem sie teilweise als Porträts zeitgenössischer Künstler erscheinen: Leonardo da Vinci als Plato, Michelangelo als Heraklit, Euklid als Bramante. Und souverän unter den bildenden Künstlern, die hier den „freien Künsten“ gleichgestellt werden, hat sich auch Raffael selbst porträtiert.

Wie die „Sixtinische Madonna“ verkörpert auch die „Schule von Athen“ eine Vision, eine Hoffnung auf eine bessere Welt. Wir wissen, daß diese Hoffnung durch das Papsttum nie eingelöst werden konnte, daß sie im Gegenteil ungeheuer mißbraucht und betrogen wurde. Schon nach wenigen Jahren, nicht zuletzt durch die reformatorischen Bewegungen der Zeit, stand das Papsttum als empörendes Ärgernis vor aller Welt entlarvt da. Und doch: Die damals von Künstlern wie Raffael oder Michelangelo formulierten Hoffnungen müssen deshalb nicht falsch gewesen sein!

Uns liegt heute meist der „historische Pessimismus“ der Romantik näher als der historische Optimismus, wie ihn Lenin z.B. auch bei den Künstlern der Aufklärung sah.⁵ Unser Mißtrauen gegen allzuviel „Klassik“, gegen Idealität und Schönheit ist tief verwurzelt, gerade weil wir wissen, wie mißbrauchbar Sehnsucht nach Schönen ist, und weil wir wissen, wie verlogen es war, als Künstler vor 100 bis 150 Jahren, mitten in der chaotischen Aufbauphase der Industrialisierung, genau wie der junge Raffael malen wollten. Und doch steckt auch in den Bildern Raffaels ein Stück des Glaubens an die Möglichkeit einer Lösung der gesellschaftlichen Widersprüche, an den endgültigen Sieg der Vernunft, der Gerechtigkeit und der Schönheit.

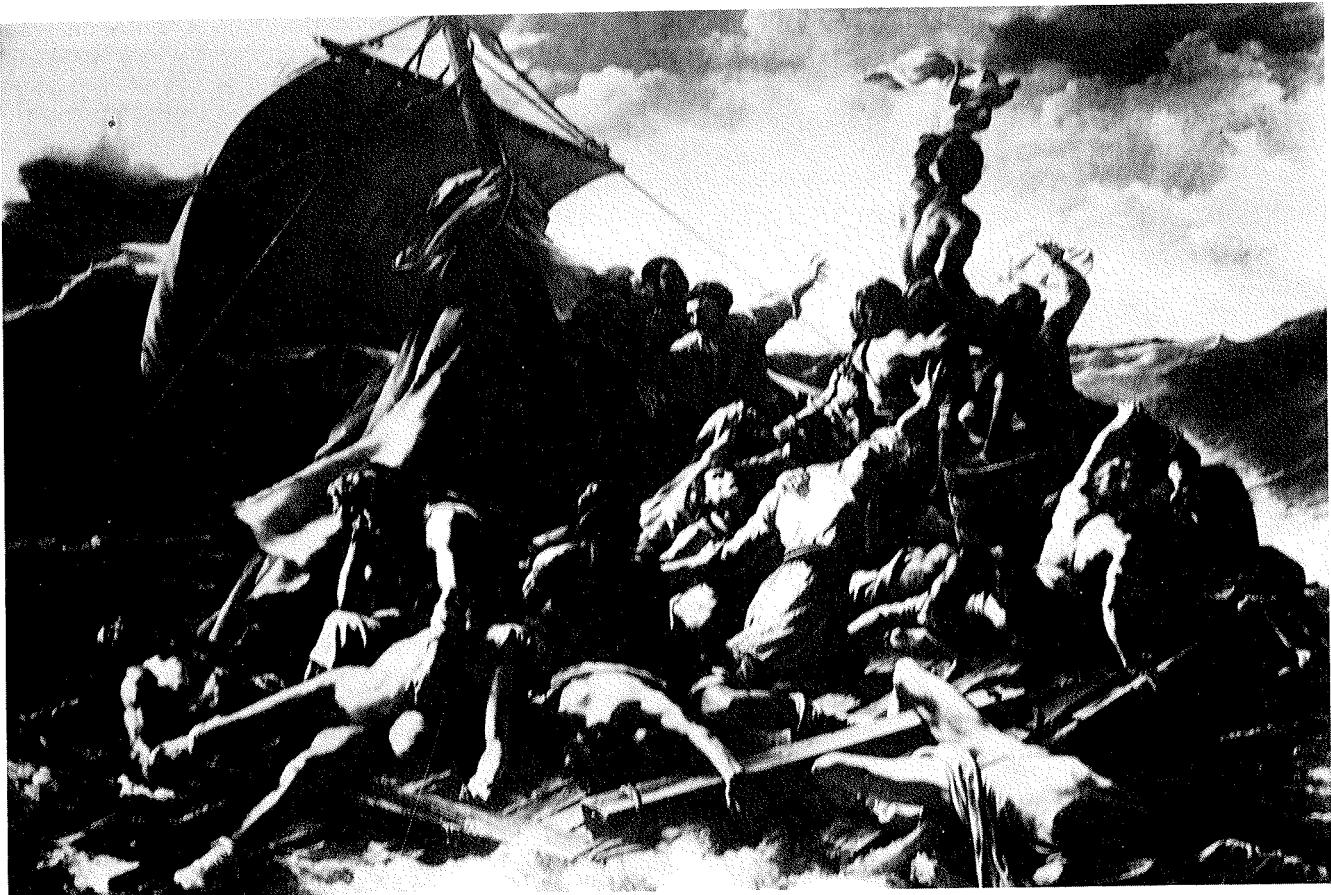
1 Giorgio Vasari, Lebensläufe der berühmtesten Maler, Bildhauer und Architekten. Übersetzung Trude Fein, Manesse Verlag, Zürich 1974, S. 412.

2 Karl Marx, Der 18. Brumaire des Louis Bonaparte. In: Marx/Engels, Werke, Bd. 8, S. 377.

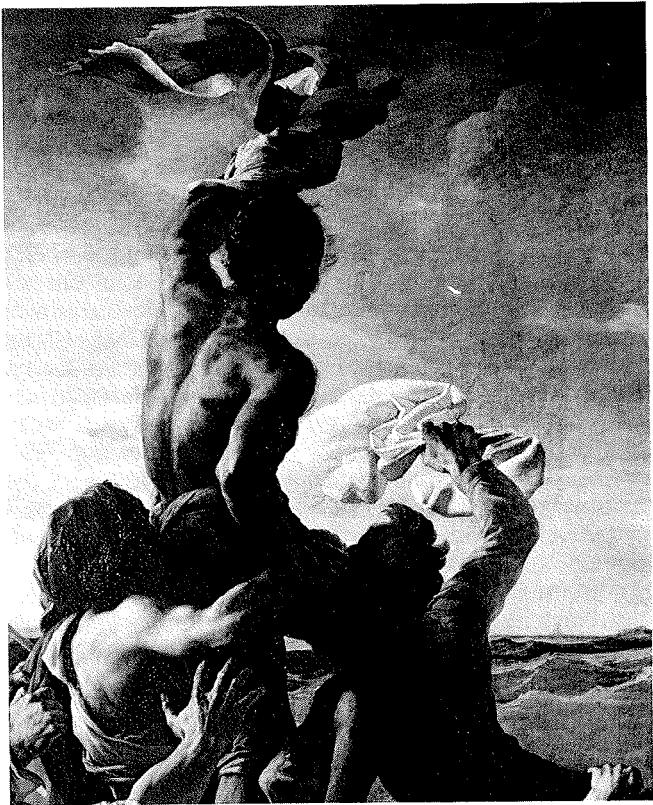
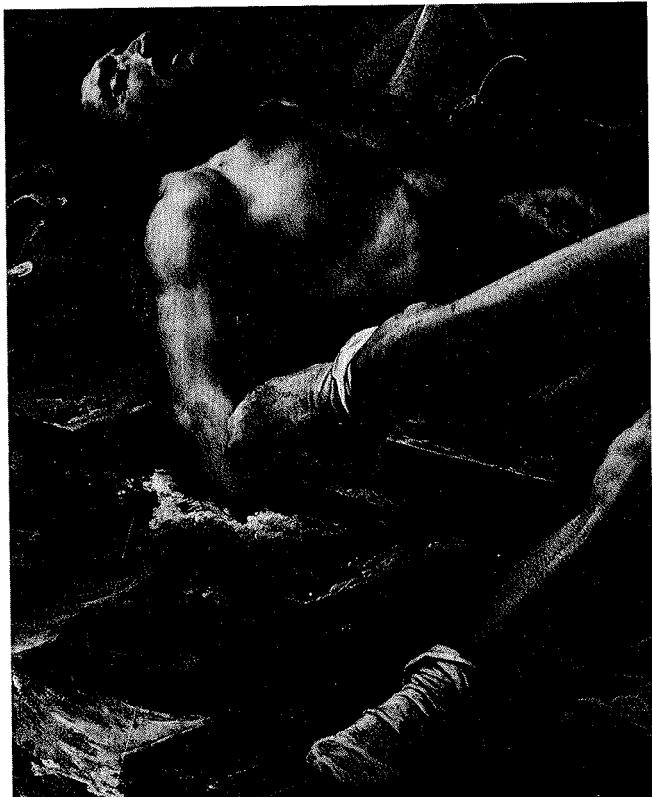
3 Ruggiero Romano und Alberto Tenenti, Die Grundlegung der modernen Welt. Spätmittelalter, Renaissance, Reformation. Fischer-Weltgeschichte, Band 12, Frankfurt/Main 1967, S. 220.

4 Nach Arnold Hauser, Sozialgeschichte der Kunst und Literatur; Verlag C. H. Beck, München 1967, S. 367.

5 Nach Moissej Kagan, Vorlesungen zur marxistisch-leninistischen Ästhetik, Damitz Verlag, München 1974, S. 195.



Théodore Géricault, Das Floß der „Medusa“,
1819, Öl/Leinwand 491 × 716 cm, Paris, Louvre;
Unten: zwei Ausschnitte



Ein „Peter-Weiss-Semester“ in Marburg

Erfahrungen mit der „Ästhetik des Widerstands“

von Günter Giesenfeld

Der beharrlich vorgetragene Wunsch von Studenten half, eigenes Zögern angesichts der Materialfülle zu überwinden: Ein Seminar über „Die Ästhetik des Widerstands“ wurde angekündigt. Von den meisten Interessenten wurde die strikte Bedingung, alle drei Bände müßten vorher gelesen sein, akzeptiert – ob auch eingelöst, wurde nicht mehr kontrolliert, die Intensität der nun beginnenden Arbeit machte solche Fragen überflüssig.

Nicht also der Umfang des Textes machte die größten Schwierigkeiten, sondern die Vielfalt der möglichen Ansätze und Fragestellungen. Der große Andrang ermöglichte (und erzwang) eine Teilung in drei Gruppen – die meisten hatten sich, wie der Berichtende selbst, schon auf ein Peter-Weiss-Semester eingerichtet. Aufarbeitung der politischen Ereignisse, Auseinandersetzungen und Strategien, anhand von Quellen, und ihrer Darstellung im Text, dann die Beschäftigung mit der stilistischen und formalen Verfassung und der Romanstruktur, schließlich die Funktion der Beschreibung von Kunstwerken (fertigen und im Entstehen gezeigten) und die Kunst- und Schreibtheorie, die der Roman enthält – das waren die drei, nun getrennt angegangenen Themen. Das erste zog die meisten Interessenten an, machte indes die größten Schwierigkeiten. Die umfangreichen, von Arbeitsgruppen zusammengetragenen Materialien zum spanischen Bürgerkrieg, zum Verhältnis SPD/DKP, zur Exilsituation, zum innerdeutschen Widerstand usw. verwickelten uns zwar in intensive, oft kontroverse politische Diskussionen. Galt es aber dann, den Bezug zum Roman herzustellen, war,

neben der globalen Zustimmung zur Tendenz der Darstellung bei Peter Weiss, unbegreiflicherweise, nichts mehr zu sagen. Wir haben diese Phase nur ansatzweise überwinden können. Die Arbeit in der zweiten Gruppe verlegte sich zunächst auf die Herstellung von äußerst komplizierten, sich in mit großer Akribie ausgeführten grafischen Darstellungen niederschlagenden Strukturanalysen. Auch hier wurde lange, aus einem gewissen Perfektionsdrang heraus, ins Blaue gearbeitet, bis wir den Blick für die fruchtbaren Ergebnisse entwickelt hatten, die einem besseren Verständnis der diskursiven Darstellungs methode und Romanstruktur nutzbar gemacht werden konnten.

Aus der Arbeit der dritten Gruppe sollen hier, gemäß dem Charakter der „tendenzen“, ausführlicher einige Erfahrungen berichtet werden. Wir hatten, im Gegensatz zu den beiden anderen Gruppen, die als Seminare firmierten, eine offenere Form gewählt, in der sich Lesungen, Vorträge, Bildprojektionen und Diskussionen abwechselten. Dem Thema entsprechend wurde eine ständige Zusammenarbeit mit der Kunstgesichte organisiert, die zunächst einmal das notwendige Bildmaterial beisteuern konnte, dann aber auch kunst wissenschaftliche Methoden und Erkenntnisse vorführen konnte, die uns den Horizont für die Besonderheit der Kunstbeschreibungen im Roman eröffneten. Daß dabei auch der Kunsthistoriker einige selbstkritische Erkenntnisse erwachsen mußten, dokumentiert der Beitrag von Brigitte Walbe. Eine sonst an der Universität ganz unübliche Bereicherung erfuhrt diese Arbeit durch die Möglichkeit, neben der persönlichen Lektüre den Text selber auch in der Gruppe sinnlich erfahren zu können, denn bei einer größeren Anzahl von Sitzungen war der Schauspieler Erich Schaffner zu Gast und las – begleitet von Bildprojektionen – größere Passagen vor. Der Rahmen der Untersuchungsgegenstände in dieser Gruppe war nicht auf die bildende Kunst beschränkt, sondern es kamen auch Probleme der „Literatur in der Literatur“ zur Sprache (mit Gastreferaten von Herbert Claas und Jost Hermand), sowie die Geschichte und Verwendung des

Herakles-Mythos (mit einem Vortrag von Reinhard Habel).

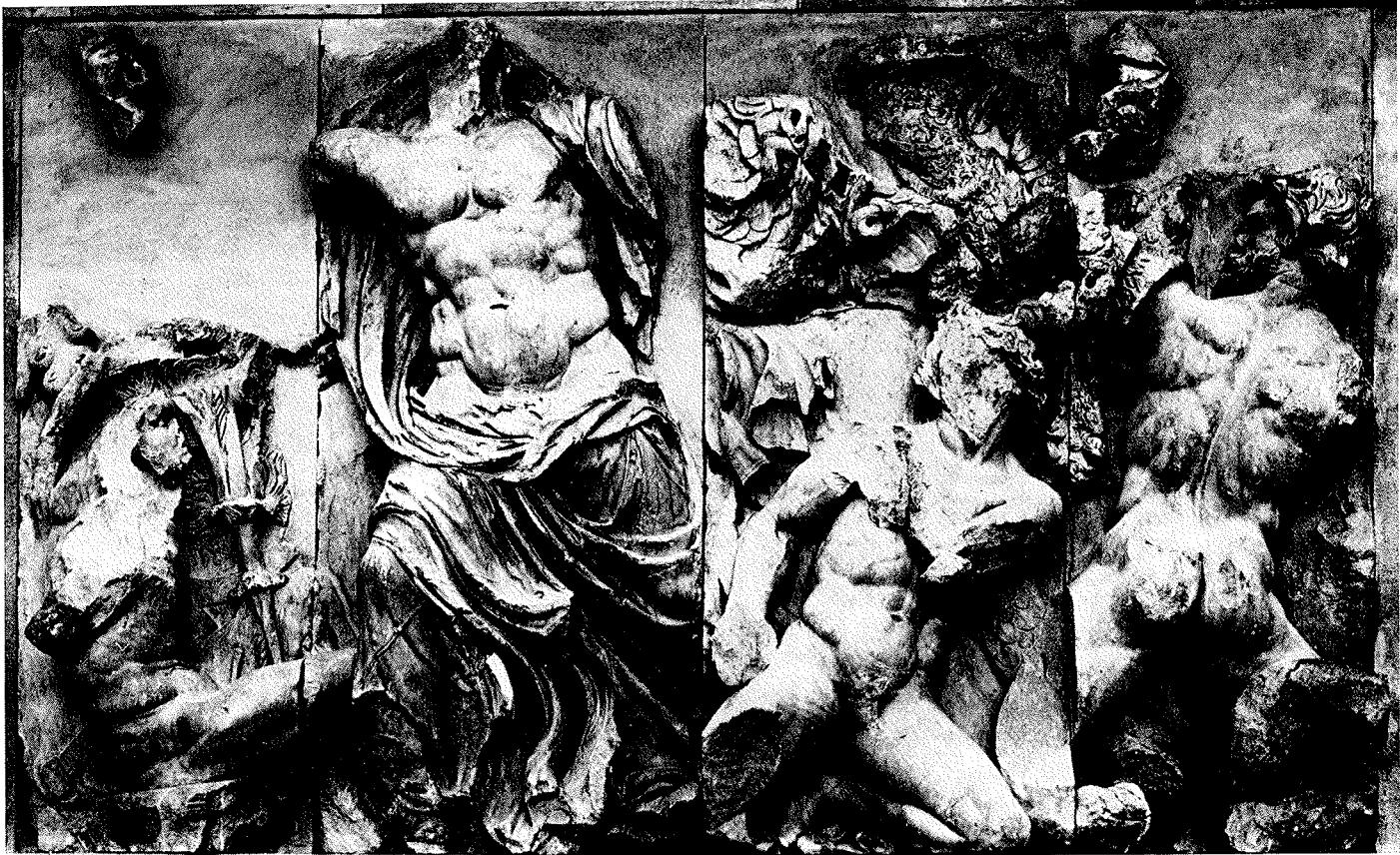
Der Unabgeschlossenheit – wenn auch zweifelsfreien hohen Fruchtbarkeit – der Arbeit auch in dieser Gruppe entsprechend, soll im folgenden einiges aus dem Diskussionsstand, die bildende Kunst betreffend, bruchstückhaft referiert werden.

Band 1, Seite 347:

Die gefangenen Insurgenten von Madrid, die Schiffbrüchigen der Medusa, das Volk auf der Barrikade in Paris, die Bewohner Guernicas, sie hatten die Wirklichkeit direkt vor sich, und was ihnen widerfuhr, war weit entfernt von den Zeugnissen, die von den Malern darüber ausgestellt wurden. Sosehr diese sich auch um stoffliche Genauigkeit bemühten, der tatsächliche Vorgang war doch nicht zu umfassen und mitzuteilen. Nie ließen sich von andern erlittne Schmerzen nachempfinden, nur eigne Erfahrungen konnten wiedergegeben werden. Mit ihrer Einbildungskraft erzeugten die Maler Situationen, in denen Selbsterlebtes so lange über das gewählte Geschehnis geschoben wurde, bis der Eindruck von Übereinstimmung entstand. Diese Übereinstimmung stellte sich her, wenn der höchste Grad emotionaler Intensität erreicht war.

Sätze zum Verhältnis von Malern zu ihren Gegenständen, welche Menschen sind in einer besonderen, nicht nachvollziehbaren Situation. Die Wirklichkeit, die diese Menschen „direkt vor sich“ hatten, ist der Tod. Der unausweichlich und unmittelbar bevorstehende Tod, nicht aus Krankheit, aus Zerfall, Schwäche, nicht der selbst gewollte oder gar herbeigeführte Tod, sondern der durch andere Menschen vollzogene Mord, Folge von Gewalt, Unterdrückung, Ausrottungshandlungen – aus der Sicht der Opfer.

Die Sätze aber handeln vom Verhältnis der Maler zu diesen Opfern. Ein Begriff von



wirklichkeitsbezogener Kreativität wird entwickelt an einem Fall, der extrem ist: die Wiedergabe des prinzipiell nicht Erlebbaren. Ein Widerspruch entsteht zur prinzipiellen Beschränktheit der Kunst, nur selbst Erlebtes wiedergeben zu können. Der mit dem äußersten Einsatz von Rekonstruktionsfähigkeit und emotionalem Vergegenwärtigungsvermögen unternommene Versuch der Überwindung dieses Widerspruchs kann nur zu Annäherungen führen, zum „Eindruck von Übereinstimmung“. Im Bild kristallisiert sich die konkrete geschichtliche Situation in ihrer verallgemeinerbaren Bedeutung. Die Arbeit der Maler bestand darin, die geschichtliche, das heißt die geschehene und bedeutsame Situation in Übereinstimmung zu bringen mit dem das ganze oder Teile ihres Lebens beherrschende Geschichtsbewußtsein, das hervorgegangen ist aus der Summe der Erlebnisse und Reflexionen. Ihre Anstrengungen gingen darauf, den Sinn ihres eigenen bislang überschauten Lebens, die Summe ihrer Erfahrungen in einem einzigen, vorgefundenen und recherchierten, im Moment der Gestaltung aber fingierten Ereignis zum Ausdruck zu bringen. Der Blick des Ich-Erzählers im Roman konzentriert sich auf diese Phase

künstlerischer Reife, auch wenn bei einzelnen Malern sie nicht die endgültige Stufe war und die Entwicklung bis hin zu diesen Zeugnissen des „reflektierten Entsetzens“ abgelöst wurde von dem vielleicht sogar unumgänglichen Rückzug aus der extremen Aussicht in die Aussichtlosigkeit.

Dem Betrachter allerdings teilt die Vergegenwärtigung auch das über den entscheidenden Augenblick Hinausweisende mit, jenes Moment, das allein vermittelbar ist von der unvorstellbaren Situation: die anschauung der geschichtlichen Kontinuität des Widerstands. Was die Bilder der Maler überliefern, ist jene geschichtsbeswerte Blickposition, die dann „Hemeroskopion“ genannt wird, „Aussichtspunkt zum werdenden Tag“.

Aber schon in diesem Wort verknüpft Peter Weiss den bisher als kunstphilosophischer Essay sich zeigenden Text mit dem Szenischen, dem Romanhaften, dem Erzählenden. Ein realer Aussichtspunkt, ein Hügel, der Kastellberg von Denia, den der Ich-Erzähler mit seinen Freunden besucht, ist Szene und Anlaß für historische Studien und Gespräche zwei Kapitel zuvor. Aus langsam und stückweise einfließen den Andeutungen wird auch dem kunst-

theoretischen Diskurs, der den Anfang dieses Kapitels bildet, eine erzählerische Realität zugeordnet, ein szenischer Hintergrund: In Valencia betrachten die beiden Freunde ein Buch mit Kunstreproduktionen, und diese Tätigkeit wird verbunden mit den anderen Tätigkeiten der Freunde, der ganzen Gruppe, der Kämpfer für die Republik insgesamt. Deren Lage ist gekennzeichnet durch einen Widerspruch zwischen dem Heldentum der Kämpfenden und der sich bereits abzeichnenden Niederlage. Eben diese widersprüchliche Situation verbindet sich für die nicht an der Front stehenden, vorwiegend reflexiv Beteiligten mit dem Anschauen von Bildern. „Ich erinnerte mich“, so der erste Überleitungssatz, „wie mich beim Lesen, beim Betrachten von Bildern zuweilen die Empfindung von Ausweglosigkeit überkam, das ganze Mißtrauen gegen eine Welt, die Mühsal und Ekel durch Formen und Farben bezwang.“

So sehr wird die an anderer Stelle zu findende Aussage „Das Leben, das Betrachten von Kunstproduktionen gehört zum Dasein“ ernstgenommen, daß sie sich in der Verteilung der Textsorten wiederfindet. Gespräche, Meditationen, Reflexionen, essayistische Passagen halten den erzäh-



Kämpfe zwischen Göttern und Giganten, Ausschnitte aus dem Reliefries vom Zeusaltar in Pergamon, 1. Hälfte des 2. Jahrhunderts v.u.Z., Höhe ca. 2,30 m, Pergamon-Museum, Berlin/DDR

lenden und berichtenden die Waage, überfluten sie gar über längere Kapitel und Kapitelteile hinweg. Auffällig ist die stets spürbare Sorge, den Bezug zum Erzähler-Ich, zur Handlungsebene, zur Zeitperspektive nie abreißen zu lassen, so daß der Leser den Eindruck gewinnen kann, es mit einer didaktisch gemeinten künstlerischen Illustration der Einheit von Theorie und Praxis, von politischem Bewußtsein und politischem Handeln zu tun zu haben.

Einer Einheit, auch und immer wieder, von Widersprüchen. Auf der erzählerischen Ebene, dem Feld der literarischen Strategie des Autors, ausgeübt auf den Leser, erscheinen sie als kontrapunktisch angelegter Wechsel vom Diskurs zur Szene: „... was half uns das vollendet komponierte Massaker, wenn alles um uns unge löst blieb. Dann aber hörte ich wieder, als wir uns ausgestreckt hatten im Gras, unterm tiefgrünen Blattwerk, in diesem ewigen Tönen der Zikaden, die Stimme meines Vaters.“ Es wird deutlich: am Gelenkpunkt des Diskurses, am Schnittpunkt gewissermaßen zwischen These und Antithese, wird durch szenischen Bezug ein Zeichen gesetzt. Vom einen durch die Bilder repräsentierten Bezug zur Vergangenheit, der die „Empfindung der Ausweglo-

sigkeit“ zunächst evoziert, wird übergeleitet zu jener Erinnerung an den Vater, die die noch ferne Zukunft des Sieges vermittelte und vertrauensvolle Gewißheit. Durch die Verbindung des temporal reihenden „dann“ mit dem adversativen „aber“ wird nicht eine handlungsbezogene, sondern eine diskursive Zäsur gesetzt. Ja selbst der Hinweis auf die Handlungsebene insgesamt, als subordinierter Satzteil, ist nichts weiter als eine erweiterte Konjunktion. Müssen wir also für diesen Roman abscheiden vom Primat der Handlungsebene, von ihrer einigenden Funktion im Roman, ist vielleicht sie selbst eher sekundäres Strukturmittel, mit anderen, zur Organisation eines Diskurses?

Hat sich Peter Weiss ebenso sehr, wie die bürgerlichen Romanautoren von Wieland bis Proust und Joyce den erzählerischen Rahmen der Romanform ausgeweitet und fast gesprengt haben, dieser Form von außen her, vom Diskurs her angenähert, bis die Grenze zu verfließen scheint?

Band I. Seite 7: Rings um uns haben sich die Leiber aus dem Stein, ...

Wer diese Worte, mit Wissen dessen, was auf sie folgt, noch einmal liest, merkt,

wie viele Erzählanfänge in diesem ersten Satzteil eigentlich enthalten sind. Das Verb „hoben“ zeigt mindestens drei konkrete, ihm später als zukommend erscheinende Sinnzusammenhänge auf: den real szenischen, wo aus dem gegipsten Hintergrund des in Berlin aufgestellten Pergamon-Frieses sich die erhaltenen Skulpturen plastisch abheben; den historisch interpretierenden, indem von den Betrachtern die Bewegung der Figuren als ein Sichaufbäumen gegen Unterdrückung gedeutet wird; und einen aktualisierenden, in dem die Figuren als aus der Tiefe der Vergangenheit auftauchende, wieder lebendig werdende Gestalten geschildert sind.

Aus der Geschichte erheben sich Spuren von Leben, so die vielschichtige „Exposition“, Bruchstücke eines Wechsels von Aufstand und Vernichtung, zugleich der Vernichtung ausgesetzte Schönheit und abbröckelndes Abbild von Machtdeemonstration. Die auf vielen folgenden Seiten ausgebreiteten Diskussionen der Freunde über Pergamon beleuchten alle Aspekte dieser Evokation von Geschichte, aus denen etwas erfahren, etwas gelernt werden kann, es wird ein vorbildlicher, aber im üblichen Rahmen der Vermittlung von Geschichte verbleibender Gebrauch von

Rings um uns haben sich die Leiber aus dem Stein, zusammengedrängt zu Gruppen, ineinander verschlungen oder zu Fragmenten zersprengt, mit einem Torso, einem aufgestützten Arm, einer geborstnen Hüfte, einem verschorften Brocken ihre Gestalt andeutend, immer in den Gebärden des Kampfs, ausweichend, zurückschnellend, angreifend, sich deckend, hochgestreckt oder gekrümmmt, hier und da ausgelöscht, doch noch mit einem freistehenden vorgestemmten Fuß, einem gedrehten Rücken, der Kontur einer Wade eingespannt in eine einzige gemeinsame Bewegung. Ein riesiges Ringen, auftauchend aus der grauen Wand, sich erinnernd an seine Vollendung, zurücksinkend zur Formlosigkeit. Eine Hand, aus dem rauen Grund gestreckt, zum Griff bereit, über leere Fläche hin mit der Schulter verbunden, ein zerschundnes Gesicht, mit klaffenden Rissen, weit geöffnetem Mund, leer starrenden Augen, umflossen von den Lokken des Barts, der stürmische Faltenwurf eines Gewands, alles nah seinem verwitterten Ende und nah seinem Ursprung. Jede Einzelheit ihren Ausdruck bewahrend, mürbe Bruchstücke, aus denen die Ganzheit sich ablesen ließ, rauhe Stümpfe neben geschliffner Glätte, belebt vom Spiel der Muskeln und Sehnen, Streitpferde in gestrafftem Geschirr, gerundete Schilder, aufgerezte Speere, zu rohem Oval gespaltner Kopf, ausgebreitete Schwingen, triumphierend erhobner Arm, Ferse im Sprung, umflattert vom Rock, geballte Faust am nicht mehr vorhandnen Schwert, zottige Jagdhunde, die Mäuler verbissen in Lenden und Nacken, ein Fallender, mit dem Ansatz des Fingers ziellend ins Auge der über ihm hängenden Bestie, vorstürzender Löwe, eine Kriegerin schützend, mit der Pranke ausholend zum Schlag, mit Vogelkrallen versehne Hände, Hörner aus wuchtigen Stirnen ragend, sich ringelnde Beine, mit Schuppen besetzt, ein Schlangengezücht überall, im Würgegriff um Bauch und Hals, züngelnd, die scharfen Zähne gebleckt, einstoßend auf nackte Brust. Diese eben geschaffnen, wieder erlöschenden Gesichter, diese mächtigen und zerstückelten Hände, diese weit geschwungenen, im stumpfen Fels ertrinkenden Flügel, dieser steinerne Blick, diese zum Schrei aufgerissnen Lippen, dieses Schreiten, Stampfen, diese Hiebe schwerer Waffen, dieses Rollen gepanzerter Räder, diese Bündel geschleuderter Blitze, dieses Zertreten, dieses Sichaufbüumen und Zusammenbrechen, diese unendliche Anstrengung, sich emporzuwühlen aus körnigen Blöcken. Und wie anmutig das Haar gekräuselt, wie kunstvoll geschrägt und gegurtet das leichte Kleid, wie zierlich das Ornament an den Riemen des Schildes, am Bug des Helms, wie zart der Schimmer der Haut, bereit für Liebkosungen, doch ausgesetzt dem unerbittlichen Wettstreit, der Zerfleischung und Vernichtung. Mit maskenhaftem Antlitz, einander haltend und von sich

Erfahrungen der Menschheit vorgeführt. Ein weiteres, tendenziell romanhaftes Element kommt hinzu: die Vergegenwärtigung durch bis auf die Spitze getriebene Verlebendigung. Die Schilderung der im Kunstwerk vermittelten Ereignisse ist detailgefüllt, dramatisch zugespitzt, emotional aufgeladen. Ihr gegenüber erscheinen die eigentlichen eingestreuten Handlungspartikel – Umhergehen, Sprechen, kleine Hinweise auf die Atmosphäre – banal und bedeutungslos.

An einer Stelle werden beide Ebenen verbunden – beim Lesen bemerkte man den Wechsel erst bei der stützenden Kontrolle der Syntax: „... die andere Hand um Einhalt bittend ragte aus der Steinkante, und hinauf zum profilierten Vorsprung streckten sich langgliedige knotige Finger, als wären sie noch unter der Erde, und wollten das Gelenk der offenen, daumenlosen weiblichen Hand erreichen. Sie bewegten sich unterhalb des Sims entlang, suchten nach den verwischten Spuren eingekritzter Buchstaben, und Coppis Gesicht ...“. Verlebendigende Detailliertheit der Beschreibung des Frieses färbt ab auf die Sprache, die die Bewegungen der „realen“ Romangestalten, d.h. die Träger der eigentlichen Romanhandlung beschreibt, und nicht umgekehrt. Die verlebendigte Hand der Göttin Gé aus dem alten Fries und die dem Kunstwerk bis zur Verwechslung assoziierte lebendige Hand Coppis treffen sich auf der symbolischen Ebene der Vergegenwärtigung, aber auch sie ist real bezogen. Der Sims, als Boden der kämpfenden bezeichnet, von dem aus sie sich emporwerfen zum Aufruhr, und der einzige der Göttin der Erde nicht als Begrenzung gilt, wird von der lebendigen Hand in entgegengesetzter Richtung überschritten, ehe ihr Besitzer, Coppi, sich wieder der Schrift zuwendet, mit deren Hilfe normalerweise Geschichte überliefert wird.

Weit plastischer ist die Anstrengung geschildert, die das in der Geschichte verborgene Leben macht, um sich zu artikulieren, als der schüchterne Annäherungsversuch der drei Freunde je erscheinen kann. Der verschwenderische Aufwand an emotionalisierter Sprache bei der Evokation des Frieses kontrastiert scharf mit der Zurückhaltung, ja fast Askese bei der Schilderung von Vorgängen in bezug auf die Handlungsträger. Deren fast unnatürliche Emotionslosigkeit – allenfalls von der Person des Ich-Erzählers werden gelegentlich Gefühle referiert – erhält im Textgefüge ein Gegengewicht nur in den Beschreibungen von Kunstwerken. Eine Bemühung um Glaubwürdigkeit bei der psychologischen Ausstattung der Figuren durch den Autor ist nicht erkennbar. Ebensowenig aber

auch eine Tendenz, diese als Träger von Meinungen, Prinzipien oder bestimmten Gesellschaftsmerkmalen erscheinen zu lassen. Auch die Biographie des Erzähler-Ichs ist so gestaltet, daß alle dramatisch gestaltungsfähigen Situationen auffällig vermieden werden. So wie dieses Ich (das gerade hier nicht mit Peter Weiss in bezug zu setzen ist, weil dieser nicht in Spanien gewesen ist) im Bürgerkrieg vom Autor fern der eigentlichen Front gehalten wird, und die Auseinandersetzung des im Faschismus zugespitzten Klassenkampfes gerade in seiner konkretesten Erscheinungsform, im Krieg, nicht zur Gestaltung gelangen, so hält der Autor seine Leser überhaupt in den meisten Fällen fern von der konkreten Aktion. Auch dies bewirkt eine starke Zurückdrängung der eigentlich romanhaften Elemente.

Alle dramatischen Zuspitzungen, der kriegerische Kampf und das Heldenamt des Widerstandes, seine zu außergewöhnlicher Anstrengung und zu großer Leidenschaftigkeit aufröhrenden emotionalen Komponenten sind nur in den Beschreibungen von Kunstwerken präsent. Ist diese indirekte Gestaltung letztlich vielleicht Ausfluß revolutionärer Disziplin und Askese und der Roman so im wörtlichen Sinn eine Ästhetik des Widerstands?

Wir konnten solche Einzelbeobachtungen nicht zum Gesamtbild verdichten. Wir konnten nicht einordnen die Plötzensee-Kapitel mit ihrer konkreten, nicht über Kunstwerke vermittelten Ästhetik des Untergangs. Sollte sich diese Beschreibung vielleicht einreihen in die Folge der künstlerischen Vergegenwärtigungen von Niederlagen seit Pergamon bis Guernica? Auch konnten wir nur eine Ahnung entwickeln von dem neuen Bezugspunkt, der, anstelle der Handlung, die Elemente aufeinander bezieht. Zu einfach ist es hier sicher, den einzigen Herakles-Mythos anzuführen. Neue Fragestellungen an Kunstwerke haben wir sicher entwickeln gelernt. Aber der Roman von Peter Weiss scheint sich auch ihnen entziehen zu wollen. Manchmal schien uns, als solle auch durch ihn die Funktion der so einseitig ausgewählten Kunstwerke, Hemeroskopion, also ein Platz, von dem aus man Blicke wirft, aber nicht der Blick selbst zu sein, nicht erweitert werden. Aber wohin dann mit dem Gefühl, etwas ganz Neuem begegnet zu sein?

Leitfäden für die Kunsttheorie

von Brigitte Walbe

Als Kunsthistoriker empfindet man während und nach der Lektüre des Oeuvre von Peter Weiss, „Die Ästhetik des Widerstands“, Betroffenheit, über seine kunsttheoretischen Überlegungen, über seine Beschreibungen von Kunstwerken – aber man ist auch glücklich über die Wirkungen von Kunst, wie sie beschrieben werden, auf Personen wie Coppis Mutter, den Vater oder den Ich-Erzähler.

Nie erfuhr man so deutlich, akribisch und eindringlich den Beweis, daß Kunst den Arbeiter erreichen kann. Hat man doch stets davon auszugehen, daß Kunst nie Revolutionen, nie Aufstände von Unterdrückten bewirkt, daß sie nie Leiden und Hunger verhindern konnte oder auch nur milderte. Stets spielt die Erbauung durch Kunst von „Eingeweihten“, das kenntnisreiche Über-Kunst-Reden von „Gebildeten“ eine Rolle. Die Kunst stellt sich dar als ein Produkt von oben. Was kennt die offizielle Kunstgeschichte durch überlieferte Kunstwerke vom Alltagsleben des einfachen Menschen? Was weiß man von unsäglichen Mühen, die die Produktionen von Kunstwerken die Produzenten, die Künstler, gekostet haben?

Zwar hat sich die neuere Kunsthistorie seit dem Ende der sechziger Jahre mit Medien der Kunstproduktion auseinandergesetzt, die Kenntnisse vermitteln über Leben, Arbeiten und Denken Unterdrückter. Warum nun hängt Peter Weiss seine gesamten kunsttheoretischen Betrachtungen an Hauptwerken der Kunst auf? Warum hat er sich nie um Flugblätter, Grafik, Volkskunst gekümmert? Warum also Hochkultur, obwohl er doch der Kultur von unten so entschieden das Wort redet? (Klaus Herding). Vielleicht aus dem Grunde, der auch für viele engagierte Kunsthistoriker der Ausgangspunkt für Kunstbetrachtung, Kunstanalyse und Kunstkritik ist:

Daß man zwar einem großen Künstler viele Auftragsarbeiten nachweisen kann, zu denen der reiche, hochgestellte Auftraggeber das Konzept, den Inhalt vorschrieb, daß man aber nur damit allein einem Künstler, unabhängig von der Epoche, in der er lebte, nicht gerecht werden kann. Denn Kunstwerke können mehr über

einen Künstler aussagen, er selbst kann mehr vermitteln, als von ihm verlangt wird, er selbst kann bewußtseinsverändernd wirken, kann wachrütteln und verständlich machen.

Ein großes Kunstwerk ist die Auseinandersetzung zwischen Kunstwollen (des Künstlers) und Kunstsollen (des Auftraggebers), es ist die Spannung zwischen Innovation und Tradition. Diesem Phänomen in den einzelnen Objekten der bildenden Kunst nachzugehen ist wohl Weiss' Absicht. Warum spielt für Peter Weiss die bildende Kunst eine größere Rolle in dem Roman als die Literatur?

Er erinnert sich an Bilder, sieht Bilder, Kunstwerke in Ausnahmesituationen, in Isolation, in Rückzugsmomenten. Das Bild ist für ihn wegen seines anschaulich-greifbaren Charakters eher eine Möglichkeit, um über Wirklichkeit zu reflektieren. Die Kunst als Ausweg?

Das Bild scheint Weiss weniger interpretierbar als ein Stück Literatur. Peter Weiss gibt dem Leser an zwei Stellen im 1. Band Leitfäden an die Hand, um kunsttheoretisch weiterzudenken: Es ist der Versuch, Unterdrückung zu sehen, fast zu spüren und aber auch abzuwehren in der Schilderung des Pergamon-Altars durch Coppis Mutter, und es ist die Bemühung des Vaters des Ich-Erzählers, Kunst und Literatur als Produktionsmittel darzustellen, wie es für den Arbeiter auch Werkzeuge und Maschinen sind – also Kenntnis von Kunst als unabdingbarer Besitz für jeden Menschen.

Mir scheint, daß Peter Weiss seine Ästhetik des Widerstands von der Grundthese ausgehend entwickelt, daß die Herrschenden in der Geschichte ihre Stellung gegenüber den Unterdrückten durch Vorenthalten von Bildung – im umfassendsten Sinne, von naturwissenschaftlichen bis kulturellen Kenntnissen – und durch die Verstümmlung der Apperzeptionsfähigkeit sichern, das heißt, die Fähigkeit des bewußten Erfassens von Erlebnis- und Anschauungs-inhalten in ihrer wirklichen Bedeutung. Die entsprechende Reaktion muß der Umkehrschluß sein:

Aneignung von Kenntnissen – im Werk Weiss' auf dem Gebiet der Kunst – wird zur Voraussetzung und eigentlichen Triebkraft des Widerstands.

Eva und die vier Evangelisten

Gibt es realistische Kunst im Mittelalter?
von Wolfgang Grape

Wer neugierig ist auf den jeweiligen Realismusgehalt von Kunstwerken vergangener Epochen, könnte sich nach der Lektüre von Thomas Metschers Aufsatz „Realismusbegriff und Kunsttheorie“ (in seinem neuen Buch „Kunst Kultur Humanität“, Seite 177ff.; von dort die folgenden Zitate) vom Mittelalter abwenden. Nach Metscher ist realistische Kunst „eine Kunst der totalen Diesseitigkeit. In allen ihren Formen liegt ihr ein (spontaner oder bewußter) Materialismus zugrunde: eine an der Materialität und Diesseitigkeit der Welt orientierte Wirklichkeitsauffassung“. Zuvor heißt es: „In realistischer Kunst ist dieses Wirklichkeitsverhältnis bewußt und explizit, es hat jede jenseitige Hülle abgestreift, es ist ganz diesseitig geworden. Realistische Kunst ist Kunst, die sich von jeder Form der Transzendenz befreit, die in der Wirklichkeit völlig heimisch geworden ist.“

Dennoch wirft Metscher die Frage auf: „Gibt es realistische Kunst im Mittelalter?“, eine Frage, die „aus den Bedingungen der mittelalterlichen Kunstproduktion selbst entwickelt werden“ müsse. Das „historisch Mögliche“ sei die grundlegende Kategorie, „im Fall der mittelalterlichen Kunst“ lasse „sich der restriktive Charakter herrschender Ideologien als subjektiv und objektiv unüberschreitbare Grenze der Kunstproduktion annehmen“. Demnach dürften wir vergeblich nach realistischer Kunst im Mittelalter Ausschau halten, auch wenn Metscher später weniger strikt formuliert: „Realistische Kunstwerke sind solche Werke, die sich von herrschender Ideologie zu distanzieren vermögen, die über den Status bloßer Ideologie hinaus das Moment ästhetischer Wahrheit (zumindest als Potential der Rezeption) besitzen. Genau-

er: Sie enthalten ein Potential, das eine der Ideologie entgegengesetzte Rezeption möglich macht.“

Von Irland bis zum nördlichen Alpenrand entstanden über ein halbes Jahrtausend lang (von 6. bis zum 12./13. Jahrhundert) sehr wahrscheinlich keine Bilder, die eine wirklich weiterreichende, der jeweiligen herrschenden „Ideologie entgegengesetzte Rezeption“ ermöglichten. Ernsthaften Widerstand leisteten in diesem Gebiet dagegen Sekten. Aber die hätten damals auch eine Kunst von weitgehender Diesseitigkeit nicht akzeptiert, obgleich diese fast jederzeit „historisch möglich“ war (Schmuckkunst oder Antikenkopien, wie illustrierte Herbarien). Verleitet die Kategorie des „historisch Möglichen“ nicht zur Spekulation? Wäre es nicht klärender, danach zu fragen, was man wollte und warum z. B. im zeitlichen Ablauf das naturhafte Menschenbild so unterschiedlich stilisiert wurde? Der restriktive Charakter des Feudalismus veränderte sich in Deutschland für Jahrhunderte nicht prinzipiell, doch das Kunstgeschehen wandelte sich enorm.

Muß denn immer von einem Gegensatz ausgegangen werden zwischen der Funktion eines Kunstwerks, die einer herrschenden Ideologie dient, und dem „Moment ästhetischer Wahrheit“? Kann nicht – herausgefordert durch bestimmte kulturpolitische Ziele oder notwendige Kompromisse – ein Kunstwerk einen elitären Herrschaftsanspruch gewollt festigen und dennoch indirekt einen Weg ebnen, der weiterführt? Zu den vor 1237 entstandenen Statuen des ersten Menschenpaars, des ersten Apostels (Petrus) und des ersten Märtylers (Stephan) im Gewände der Bamberger Adamspforte gesellen sich die Gründer des Domes (Kaiser Heinrich II. und seine 1200 heiliggesprochene Frau Kunigunde); offensichtlich eine konservative Huldigung des karolingisch-ottonischen „renovatio imperii“, der die staufischen Herrscher nacheiferten. Dennoch ist die Eva dieses Zyklus ein realistisches Kunstwerk, nicht nur weil sie erstmals als lebensgroße Aktfigur in der sakralen mittelalterlichen Plastik geschaffen wurde. Sicher ahmte der Bildhauer kein antikes Vorbild nach. Mit Ausnahme der Gesichtszüge sind die schmächtigen Arme vor dem etwas plumpen Leib mit seinen abfallenden Schultern,

die keineswegs schönheitliche, aber exakt beobachtete Modellierung der Beine usw. alles andere als idealisierend (vgl. dagegen die Figurenproportionen der mit dünnen Gewändern bekleideten nahezu zeitgleichen „Ecclesia“ und „Synagoge“ in Straßburg). Vermutlich sollte die Statue der nackten Frau spröde, asketisch wirken und auf diese Weise Abstand schaffen zu dem höfischen Schönheitsideal. Bereits im Epos „König Rother“ wird als Zeichen höchster Vollendung der Frau genannt: „siu ist in midin also smal / sie gezeme eime herren wol“. 300 Jahre vor der Dürer-Zeit begegnet uns in Bamberg plötzlich eine auf der Basis der Naturbeobachtung entstandene, annähernd individualisierte menschliche Figur, in der Tendenz eine Würdigung des durchschnittlichen Lebens, welche die Widersprüchsfülle der Wirklichkeit einbezieht.

Das Wiener Krönungsevangeliar

Auch vor 1200 entstand realistische Kunst, obwohl sie noch keineswegs – wie es Metscher festlegt – „in der gewöhnlichen Welt der Menschen ihr Domizil“ hat und ohne „Fundierung auf dem Empfindungs- und Wahrnehmungsfundus der alltäglichen, durchschnittlichen Erfahrung“ ist. Im Widerspruch zu Metscher soll behauptet werden: Es wurden im Mittelalter, in jedem Jahrhundert (aber nicht zugleich in allen Ländern) Kunstwerke angefertigt, ausschließlich für einen kleinen hochstehenden Kreis von Verstehenden, nicht befreit „von jeder Form der Transzendenz“, noch weit entfernt von der Entdeckung „der gewöhnlichen Welt der Menschen“, die in der vordersten Front einer herrschenden restriktiven Ideologie standen und die trotzdem sich als realistisch erweisen.

Hierfür das Beispiel des Wiener Krönungsevangeliers, das knapp vor 800 in derselben „Hofschule“ Karls des Großen entstand, die auch die anderen karolingischen Prunkhandschriften produzierte (obgleich das Evangeliar mit drei, vier weiteren Werken eine Sondergruppe bildet).¹ Spätestens zur Erbauungszeit der Pfalzkapelle war das Skriptorium in Aachen tätig. Die Stadt war seit 794 Dauerresidenz des karolingischen Hofes. Die aufwendig mit Purpur, Gold, Silber verzierten Codices sind insgesamt Luxusprodukte, die sicher nicht in einer Klosterwerkstatt, sondern im Atelier des Hofes geschrieben und mit Bildern geschmückt wurden. Die Miniaturen bestehen überwiegend aus Darstellungen der Autoren, den Evangelistenbildern. Sie können zwar auf eine Reihe von Grundtypen zurückgeführt werden, weisen aber ei-

Thomas Metscher, Kunst Kultur Humanität, Band I. Studien zur Kulturtheorie, Ideologietheorie und Ästhetik, Verlag Atelier im Bauernhaus, Fischerhude 1982 (244 Seiten; DM 16,80)

nen ungewöhnlichen Reichtum an Variationen auf (kein Evangelist gleicht dem anderen); allein deshalb ist anzunehmen, daß ein „spiritus rector“ die Arbeit des Skriptoriums leitete, wenn nicht der Frankenkönig selbst, so jemand aus seinem Gelehrten- und Freundeskreis, der sog. „Akademie“ in Aachen.

Überraschend an dem Wiener Evangelistar ist bereits die Vorgeschichte, denn die Serie der Prunkhandschriften beginnt erst gut zehn Jahre zuvor mit dem Godescalc-Evangelistar (Paris, Bibl.Nat., Nouv.Acq.lat.1203), das zwischen 781 und 783 im Auftrage Karls angeblich am ambulanten Hof in Italien entstand. Gegenüber den zeitgenössischen Miniaturen, die irische bzw. angelsächsische Mönche auf dem Kontinent malten, sind die Bilder des Godescalc von der Schrift deutlicher durch die Reduktion ornamentalaler Bindung gesondert; die lineare Stilisierung der Figur wich einer stärker reliefhaften Modellierung. Da weithin eigentlich nur Bildlosigkeit herrschte – die Klöster der insularen Mission sind verstreuete Enklaven auf dem Kontinent –, setzte die Produktion der Hofschule schlagartig mit einer Pionierat ein.

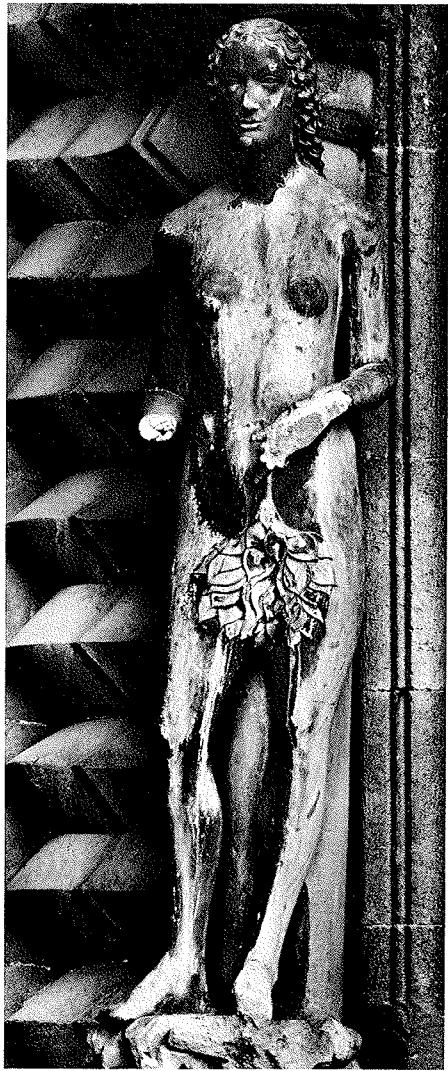
Innerhalb der karolingischen Codices ragt das Wiener Evangelistar aufgrund seines antikischen Gepräges der gesamten Buchdekoration heraus: der Miniaturen, der Schrift wie der Anlage der Kanontafeln als einer Abfolge von Tempelfassaden. Man übernahm zwar den insularen (unklassischen) Initialdekor für die Evangelienanfänge, er büßte jedoch erheblich an Bedeutung für die Organisation der Schriftseite ein. Die verschiedenen Buchhersteller, die Schreiber, Kalligraphen und Illuminatoren, weisen erstmals gleichermaßen eine extrem antikisierende Haltung auf, eine Norm, die sie jedoch wiederholt nicht einhielten (siehe den Flechtbandschmuck der Initialen). Die Tempel der Kanones mit ihren marmorierten Säulen wurden nur in Gold und Silber gemalt, keine Farbe sonst; trotz ihrer architektonischen Form haben sie etwas Immaterielles an sich.

Dies steht wiederum im Gegensatz zu den fast „greifbaren“ Evangelistenbildern. Anders als bei den zeitgleichen Hofschul-Codices sieht es so aus, als ob gerahmte Bilder auf den dunklen, purpurnen Wänden der Buchseiten hängen; wir blicken in helle Freiräume. Bei zwei Autoren ist der Rahmen plastisch modelliert, bei den restlichen aber besteht der „Fensterrahmen“ aus transparenten Zierleisten. Dennoch wirken die vier Buchbilder wie Tafelbilder, ähnlich wie die lichten Bilder auf den dunkelroten Wänden der pompejanischen Wandmalerei.

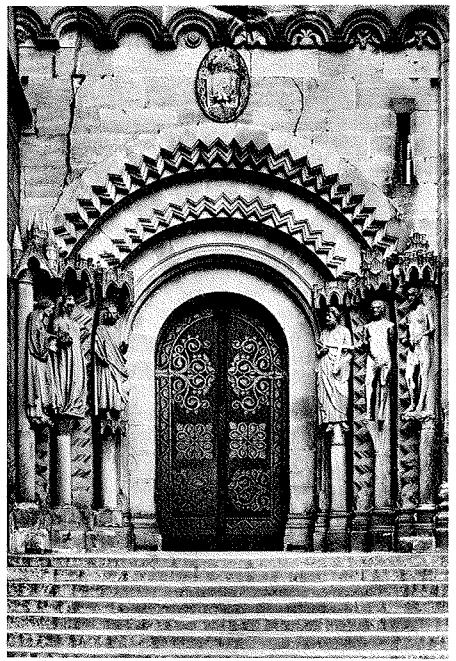
Diese über die justinianische, frühbyzantinische Zeit des 6. Jahrhunderts in die Antike zurückweisende Zuordnung ist eine kühne neue Einstellung dem Bild gegenüber. Wie alle religiösen Handschriften des frühen Mittelalters, so galten auch die karolingischen Evangelia (die vier Versionen der Heilsgeschichte) als heilige Bücher, sie waren das Evangelium selbst. Die Bilder der Evangelisten, Vertreter der übersinnlichen Welt, stellten zum Betrachter eine direkte Verbindung her als Zeugen, als Simile und als Hindeutung auf das Göttliche. Bei unserem Codex nun tritt in die primäre Funktion des Bildes, die vergeistigte Mitteilung, mit einem Male eine Art Zwischeninstanz, eine Distanz zum Betrachter, ein bisher unbekanntes und für Jahrhunderte danach auch nicht wieder im christlichen Buchbild erreichtes Maß von Selbstständigkeit der Darstellung. Wir können zumindest die Tendenz beobachten, die Evangelisten als „gemalte“ Autoren, die Miniaturen als verkleinerte Tafelbilder „anzuschauen“; sie dokumentiert eine erweiterte Dimension des ästhetischen Erlebens, die sich in der Richtung von der Lektüre des jeweils nachfolgenden Textes emanzipiert.

Dazu kommt die Verbildlichung der Landschaft und des Himmels, welche die Maler aus dem herkömmlich Flächenhaft-Ungegenständlichen befreiten. Die Evangelisten sitzen abwechselnd vor einer exedra-ähnlichen Architektur im Freien oder direkt in der erstaunlich atmosphärischen Landschaft. Im Dunst des Himmels verschwimmen die Bäume am Horizont, ein Raumkontinuum tut sich hinter der „Buchwand“ auf. Unvermittelt jedoch bricht Widersprüchliches ein und setzt eine Grenze: Ausgerechnet über den so dinghaften Rahmen des Johannesbildes schiebt sich der Fußschemel des Thronenden. Dieses ursprünglich illusionistische Motiv (des Trompe-l'oeil) bewirkt hier das Gegenteil, nämlich wortwörtlich ein „Überschreiten“ der Bildselbstständigkeit. Die abrupte Verbindung des Bildraumes mit der Realität des Betrachters – in der Literatur als ein Nichtkönnen und Mißverständnis gedeutet –, die den Aspekt des Unwirklichen erneut einführt, mutet aber im Zusammenhang mit den anderen „Verstößen“ beabsichtigt an.

Die vier Autoren halten beim Schreiben inne; Matthäus und Lukas (der erste und der dritte) sitzen im Profil vor Büchern, ihre gebückte Haltung bekundet höchste Konzentration. Markus und Johannes dagegen, die in ihren Händen Rollen (die antiken Vorgänger des Buches) tragen, thronen frontal dem Betrachter gegenüber. Die Abfolge scheint durchdacht, geplant, sie ist bestimmt nicht zufällig. Während Joha-



Eva, vor 1237, von der Adamspforte des Bamberger Domes (Anordnung siehe Bild unten)



nes mehr als geballte Figurenmasse vor der Nischenarchitektur vorgeführt wird und dementsprechend eine zusammengefaltete Rolle hält, breitet Markus seinen Rotulus in dem Freiraum aus. Die rechte Hand taucht die Feder in das Tintenfaß; so kann er natürlich nicht schreiben, darauf kommt es nicht an. Mit seinen seitlich gehobenen Armen, betont durch den Anstieg der Hügel, durchmischt der Evangelist die Breite des Bildes. Ein Zug ins Monumentale kennzeichnet alle Autoren, die Nachdenklichkeit prägt ihre denkmalhafte Ruhe. Die Bilder sind es nicht nur formal, sie beinhalten auch das Angebot des Betrachtetwerdens.

Wird man sich dessen bewußt, dann fällt die Gewandfarbe auf. Die Draperien sind weiß, während die Autoren der anderen Hofschulhandschriften bunte, zweifarbige oder dicht mit Goldfäden besetzte Gewänder tragen. Es ist das Weiß des antiken

Gewandes, ein farbiges Weiß, in dem sich das zarte Blau-Grau des Himmels und das Grün-Grau der Landschaft zu spiegeln scheinen. Nicht die gewohnten „Eigenlichter“ modellieren die Plastizität, sondern ein diffuses Licht, das keine harten Schatten wirft, ein Raumlicht ohne direkte Quelle. Durch das fluktuierende Weiß als Farbe kommen die Formen aus dem Dunklen heraus (eine ähnliche Stofflichkeit begegnet erst wieder bei Cavallini und dem frühen Giotto im späten 13. Jahrhundert). Das kann als Metapher verstanden werden: Die Evangelisten überall sonst in dieser Zeit wirken zeitloser, eher als Teile einer sich nicht wandelnden Gegenwart – hier aber tauchen Philosophen aus der Vergangenheit auf, Bilder der Historie.

Halten wir fest: Das neue Bilderlebnis geht Hand in Hand mit einem im frühen westlichen Mittelalter verblüffenden Gefühl für das Zeitliche. Die Miniaturen stellen

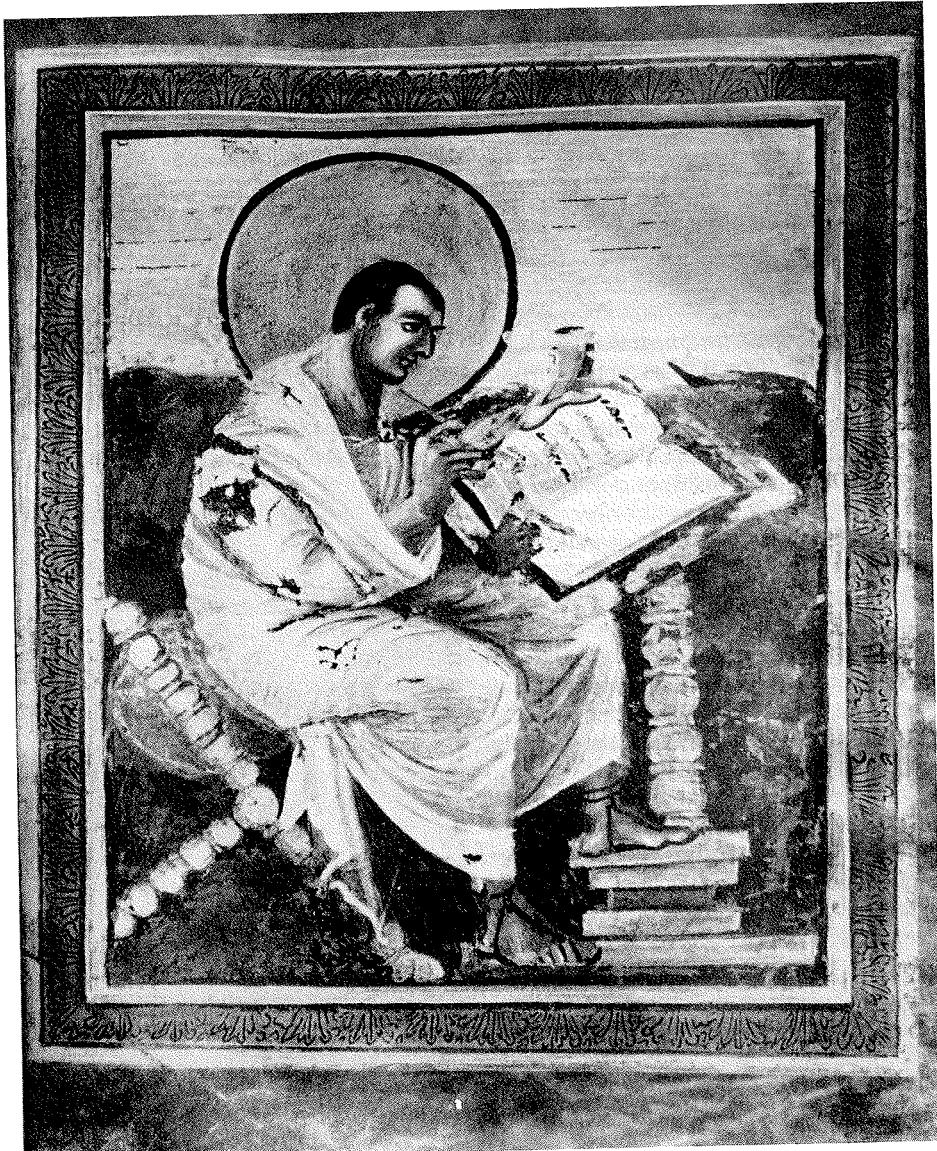
„abgebildete“, vor langer Zeit Lebende zur Anschaugung vor.

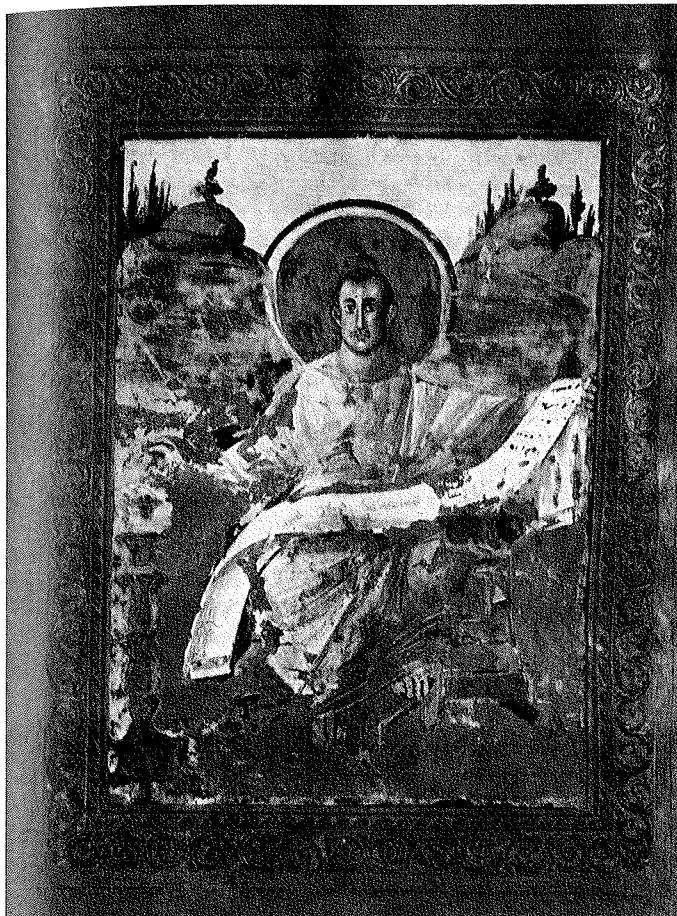
Daß man sich der Aneignung des Antiken bewußt war, keineswegs aber danach strebte, ausschließlich die antike Bildwelt zu kopieren oder zu rekonstruieren, das deuten bereits die „Stilbrüche“ an. Der imperiale Glanz der Goldschrift auf den Purpurseiten spiegelt Karls Streben nach der Kaiserkrone. Damit vergleichbar gingen die Buchmaler freigiebig mit dem Gold in den Bildern um; die riesigen Goldscheiben der Nimben und das Gold auf den Gesimsen wie auf dem Mobiliar stehen dem Antikischen – es einordnend – entgegen.

Die Künstler und ihre Vorbilder

Die Frage nach dem Realismusgehalt zwingt uns, das Problem der Künstler und des Vorbildes wenigstens kurz zu erörtern. Wie in den byzantinischen Handschriften fehlen die Evangelistsymbole. Der (hier ein wenig zeusartige) Typus des bartigen Johannesgesichts stammt aus der ostchristlichen Kunst. Einige spätere byzantinische Miniaturen, die auf spätantike Vorbilder zurückgehen, zeigen grauweißgekleidete Evangelisten, die im Freien vor antiken Architekturversatzteilen sitzen. Eindeutig östlichen Ursprungs ist die ungenügende Maltechnik; die abblätternden Farbschichten finden wir weitaus weniger in den anderen karolingischen Miniaturen, aber reichlich in den früh- und mittelbyzantinischen Büchern. Da die Forschung sich das antikische Gepräge des Evangeliars nicht erklären konnte, entwarf sie das Konzept eines nie aussterbenden Griechentums und nahm an, daß byzantinische Buchmaler am karolingischen Hof ganz nach ihren technischen und künstlerischen Grundsätzen den Codex herstellten.

Doch so einfach geht es nicht. Die übergroßen Heiligenscheine der Thronenden sind in dieser Gewichtung unbyzantinisch und eher im westlichen Mittelalter (auch noch in der ottonischen Buchkunst) zu Hause; sie beherrschen die Bilder, sie sollten Ehrfurcht erwecken (die Hypertrophie des Goldschmucks war ein Merkmal der protofeudalen Herrschaft). Das Fehlen der Evangelistsymbole entspricht zwar byzantinischem Brauch. Dort tragen alle Evangelisten einen Bart, im Wiener Evangelier aber sind drei Autoren in Anlehnung an die jugendlichen Gestalten der Hofschule bartlos (die einzige Ausnahme bildet das Godescale-Evangelistar). Auf der anderen Seite kennen wir frühbyzantinische Buchillustrationen, in denen die Maler lichte Formen vom dunklen Purpurgrund absetzen. In der Artikulation der Ge-





*Evangelistenbilder aus dem Krönungsevangeliar, gemalt kurz vor 800
in der Hofschule Karls des Großen, Wien, Staatsbibliothek:
Markus (links), Johannes (rechts), Matthäus (Seite 28)*

wand-Körper-Spannung ergeben sich Be- rührungspunkte mit der östlichen Kunst. Obgleich sich der Wiener Codex hierin am deutlichsten von den meisten karolingischen Hofschulhandschriften unterscheidet, kommt er in der Bildauffassung den anderen Evangelistendarstellungen näher. Wenn sie auch in ungriechischen, mehr spät-antik-römischen Gewandmassen (Hüllen, die den Kern ummanteln) stecken, so können sie doch auf ähnlich repräsentative Weise das Bildfeld zu den Seiten hin ausfüllen.

Wahrscheinlich erreichte Aachen spätestens kurz vor 800 ein Vorbilderkreis, der in der Spätantike Italiens, im 4./5. Jahrhundert geschaffen wurde. Godescalc (oder sein Maler) hatte sich vermutlich von einem ravennatisch-frühbyzantinischen Codex des 6. Jahrhunderts anregen lassen. Doch sein Johannesbild beweist, daß auch ihm schon die in der Hofschule so beliebte Autoren gestalt vertraut war, die seitlich ihre Feder eintaucht. Der Prototyp existierte in der italienischen Buchkunst des 4./5. Jahrhunderts, es war ein antiker unbärtiger

Arzt, der unter einer Arkade vor einer exedra-ähnlichen Thronwand sitzt wie die karolingischen Evangelisten (das geht aus einer Kopie des frühen 13. Jahrhunderts hervor, hinter der zweifellos kein karolingisches Vorbild steht). Als Vorlagen sind nicht unbedingt nur christliche Bilder anzunehmen. Dennoch gab es spätantike lateinische Evangelienhandschriften am karolingischen Hof, offenbar selbst aufwendig gestaltete Bücher, darauf verweist u. a. die Kanonfolge des Krönungsevangelials mit ihren weströmischen Architekturformen.

An der ersten großen Hof- und Staatsbibliothek nördlich der Alpen existierte eine ganze Blütenlese möglicher Vorbilder: sicher zwei astronomische Prachthandschriften des 4. Jahrhunderts, dann zwei Luxusprodukte der römischen Kunst: ein Nachschlagewerk eines hohen Regierungsbeamten aus der Zeit um 400 und ein 354 datiertes Almanach aus Rom usw. Wir haben es mit lateinischen Werken, eine durch karolingische Kopien zu rekonstruierende betont klassische Kunst überwiegend des 4. Jahrhunderts zu tun, der kon-

stantinischen Reichskunst. Diese spätantiken Bücher entstanden, als Schauen und Lesen noch getrennte Vorgänge waren, in dem Jahrhundert, in dem man den Codex einführte, monumentale Bildformen in die Buchillustration übersetzte, die Repräsentanten des christlich-antiken Imperiums durch frontal ausgerichtete, plastische Figurenfassaden in ihrem Ansehen erhöhte.

Spricht nicht alles dafür, daß die Hofschule diese Ausdrucksmöglichkeiten schätzte? Obgleich die konstantinische Kunst sich auch in der nachfolgenden frühbyzantinischen Entwicklung tradierte, so kennen wir kein ausreichend verwandtes Beispiel aus dem Osten (jedenfalls kaum vorstellbar in der zeitgenössischen byzantinischen Buchmalerei). Über die Autoren des Wiener Codex wurde bemerkt, daß sie zum Teil wie Boxer aussähen. Der Kopf des Matthäus sitzt auf einem stiernackigen Hals. Die niedrige Stirn, die Knochen und Fleischteile bilden eine plastisch kondensierte Einheitsmasse, Kanten sind nach Möglichkeit zylindrisch abgerundet. Das entspricht den Kraft und Macht ausstrah-



Die Evangelisten Johannes (oben) und Lukas (unten) aus dem Godescalc-Evangeliar, 781/783, Paris, Nationalbibliothek

lenden konstantinischen Köpfen auf Münzen, wie denn überhaupt die wohl jünger und unterschiedlich aussehenden Evangelistenköpfe der übrigen Hofschulhandschriften in der plastischen Modellierung prinzipiell übereinstimmen und an weströmische Mosaiken des 4. Jahrhunderts erinnern.

Die Mehrheit der Evangelisten in den karolingischen Büchern thront unter Arkaden. Sicher war der Thronraum in der Bogenarkade schon Bestandteil des spätantiken Vorbilderkreises. Die Arkadenstruktur, eher west- und als oströmisch, die in der Spätantike den Rang des Dargestellten akzentuierte, fehlt aber im Krönungsevangeliar wie in der Handschrift des Godescalc. Wenn wir uns zudem vor Augen halten, daß weder in Italien noch in Byzanz am Ende des 8. Jahrhunderts ein „perennial hellenism“ vorhanden war (der alle konstituierende Faktoren vereint) und daß jeder Miniaturist (auch die/der Buchmaler des Wiener Codex) etwas von dem Vorbilderkreis wußte, was untereinander aber nicht ausgetauscht werden konnte, dann verbleibt nur der eine Schluß: Die Künstler des Krönungsevangeliers kopierten nicht getreu eine spätantike Handschrift, sondern sie inspirierten sich eher an mehreren unterschiedlichen Werken. Das ergab also im wesentlichen eine selbständige und damit bewußte „Erneuerung“ der konstantinischen Reichskunst, die nördliche Dekoration einbezog wie mutmaßlich auch ikonographische-formale Motive der byzantinischen Malerei.

Das Bewußtsein des Erbes

Die Tatsache, daß die Künstler am Aachener Hofe künstlerische Techniken wahrscheinlich durch fremde Hilfe virtuos zu beherrschen lernten, besagt nichts über den realistischen Gehalt. Sie kannten sich hervorragend aus in der Mosaiktechnik, sie gossen in Bronze und schnitzten meisterlich in Elfenbein, alles vergessene Techniken, die innerhalb weniger Jahre neu erarbeitet wurden. Einige Details in den Wiener Miniaturen, wie die Hände der Autoren (mit ihren biegsamen Fingern, die unvermittelt in die inselartig schattierten, leicht unförmigen und zu großen restlichen Flächen der Hände übergehen) beweisen, daß karolingische, einheimische Künstler die Bilder malten.

Mehrere Elfenbeinarbeiten der Hofschule sind getreue Kopien spätantiker Vorbilder, einiges sogar so täuschend gehalten, daß sich die Experten noch heute streiten. Daß die karolingischen Künstler mehr wollten, als nur antike Werke nachzuahmen, geht auch aus den elfenbeiner-

nen Buchdeckeln der Handschriften hervor. Die Schnitzer adaptierten in dem „Lorscher Deckel“² das spätantike West- und Ostrom sowie das zeitgleiche Byzanz, sie vereinheitlichten es und stellten es programmatisch zusammen. Die Künstler der Hofschule waren gute Kunstkenner, mehr als es die heutige Forschung historisch für möglich hält. Ob es sich nun um den Bau der Pfalzkapelle oder um das Krönungsevangeliar handelt, sie bemühten sich offensichtlich um eine Kunst der Synthese, die nicht wahllos die antiken Überbleibsel nutzten, wo immer die Künstler sie antrafen. Die karolingische Literatur und die bildende Kunst enthalten genügend indirekte und direkte Hinweise, daß sich der zukünftige Kaiser Karl als einziger rechtgläubiger Kaiser durch Konstantin legitimierte, somit in dem integrierten Erbe der Antike West- und zugleich Ostrom für sich beanspruchte, das Vermächtnis der Spätantike als lebendigen Teil der Gegenwart ansah (ein Angriff auf Byzanz scheint seine Schatten in der bildenden Kunst vorauszuwerfen).³ Die Souveränität in der Vereinnahmung durch die Gestaltung des Neuen äußert sich allein in dem Erfindungsreichtum. Die Kunst des Hofes ist kein Eklektizismus (wie es ständig behauptet wird); besonders das antikische des Krönungsevangeliers stellt sich als eigene, nach vorn gerichtete Leistung dar.

Wahrscheinlich war das Evangeliar eines der wichtigsten kulturpolitischen Kunstwerke, das sich mit einigen wenigen Codices zusammen von den anderen Hofschulhandschriften unterscheiden sollte (die Karl planvoll im ganzen Reiche verschenkte). Nach einer Legende habe Otto III. im Jahre 1000 das Buch im Grabe Karls auf den Knien des Toten vorgefunden. Wie der Codex ausgesehen hätte, nachdem er fast 200 Jahre auf den Gebeinen lag, sei dahingestellt; sicher ist, daß man ihn als Reichskleinodie aufnahm. Möglicherweise besaß der Codex diese Funktion bereits zu Lebzeiten Karls und gehörte zu den Handschriften, die nach seinem Testament in der Pfalzkapelle verbleiben sollten. Jedenfalls scheint das Krönungsevangeliar eine Bild- und Bildungsüberlegenheit der karolingischen Feudal aristokratie gegenüber dem zeitgleichen England oder Byzanz demonstrieren zu wollen. Die Gelehrten am Hofe waren stolz, Griechisch zu können und Latein jeweils wie Ovid, Catull oder Sueton zu sprechen. Ihre Sicht war aber nicht ausschließlich auf ein vergangenes Ideal gerichtet, aus der Kenntnis der Antike entwickelten sie neue formative Gedanken, Begriffe und eine Vielzahl eigner Ausdruckskategorien. Wenn der Frankenkönig die Überlieferung der ger-



Die Evangelisten Johannes (oben) und Lukas (unten) aus dem Godescalc-Evangeliar, 781/783, Paris, Nationalbibliothek

lenden konstantinischen Köpfen auf Münzen, wie denn überhaupt die wohl jünger und unterschiedlich aussehenden Evangelistenköpfe der übrigen Hofschulhandschriften in der plastischen Modellierung prinzipiell übereinstimmen und an weströmische Mosaiken des 4. Jahrhunderts erinnern.

Die Mehrheit der Evangelisten in den karolingischen Büchern thront unter Arkaden. Sicher war der Thronraum in der Bogenarkade schon Bestandteil des spätantiken Vorbilderkreises. Die Arkadenstruktur, eher west- und als oströmisch, die in der Spätantike den Rang des Dargestellten akzentuierte, fehlt aber im Krönungsevangeliar wie in der Handschrift des Godescalc. Wenn wir uns zudem vor Augen halten, daß weder in Italien noch in Byzanz am Ende des 8. Jahrhunderts ein „perennial hellenism“ vorhanden war (der alle konstituierende Faktoren vereint) und daß jeder Miniaturist (auch die/der Buchmaler des Wiener Codex) etwas von dem Vorbilderkreis wußte, was untereinander aber nicht ausgetauscht werden konnte, dann verbleibt nur der eine Schluß: Die Künstler des Krönungsevangeliers kopierten nicht getreu eine spätantike Handschrift, sondern sie inspirierten sich eher an mehreren unterschiedlichen Werken. Das ergab also im wesentlichen eine selbständige und damit bewußte „Erneuerung“ der konstantinischen Reichskunst, die nördliche Dekoration einbezog wie mutmaßlich auch ikonographische-formale Motive der byzantinischen Malerei.

Das Bewußtsein des Erbes

Die Tatsache, daß die Künstler am Aachener Hofe künstlerische Techniken wahrscheinlich durch fremde Hilfe virtuos zu beherrschen lernten, besagt nichts über den realistischen Gehalt. Sie kannten sich hervorragend aus in der Mosaiiktechnik, sie gossen in Bronze und schnitzten meisterlich in Elfenbein, alles vergessene Techniken, die innerhalb weniger Jahre neu erarbeitet wurden. Einige Details in den Wiener Miniaturen, wie die Hände der Autoren (mit ihren biegsamen Fingern, die unvermittelt in die inselartig schattierten, leicht unförmigen und zu großen restlichen Flächen der Hände übergehen) beweisen, daß karolingische, einheimische Künstler die Bilder malten.

Mehrere Elfenbeinarbeiten der Hofschule sind getreue Kopien spätantiker Vorbilder, einiges sogar so täuschend gehalten, daß sich die Experten noch heute streiten. Daß die karolingischen Künstler mehr wollten, als nur antike Werke nachzuahmen, geht auch aus den elfenbeiner-

nen Buchdeckeln der Handschriften her vor. Die Schnitzer adaptierten in dem „Lorscher Deckel“² das spätantike West- und Ostrom sowie das zeitgleiche Byzanz, sie vereinheitlichten es und stellten es programmatisch zusammen. Die Künstler der Hofschule waren gute Kunstenner, mehr als es die heutige Forschung historisch für möglich hält. Ob es sich nun um den Bau der Pfalzkapelle oder um das Krönungsevangeliar handelt, sie bemühten sich offensichtlich um eine Kunst der Synthese, die nicht wahllos die antiken Überbleibsel nutzten, wo immer die Künstler sie antrafen. Die karolingische Literatur und die bildende Kunst enthalten genügend indirekte und direkte Hinweise, daß sich der zukünftige Kaiser Karl als einziger rechtgläubiger Kaiser durch Konstantin legitimierte, somit in dem integrierten Erbe der Antike West- und zugleich Ostrom für sich beanspruchte, das Vermächtnis der Spätantike als lebendigen Teil der Gegenwart ansah (ein Angriff auf Byzanz scheint seine Schatten in der bildenden Kunst vorauszuwerfen).³ Die Souveränität in der Vereinnahmung durch die Gestaltung des Neuen äußert sich allein in dem Erfindungsreichtum. Die Kunst des Hofes ist kein Eklektizismus (wie es ständig behauptet wird); besonders das antikische des Krönungsevangeliers stellt sich als eigene, nach vorn gerichtete Leistung dar.

Wahrscheinlich war das Evangeliar eines der wichtigsten kulturpolitischen Kunstwerke, das sich mit einigen wenigen Codices zusammen von den anderen Hofschulhandschriften unterscheiden sollte (die Karl planvoll im ganzen Reiche verschenkte). Nach einer Legende habe Otto III. im Jahre 1000 das Buch im Grabe Karls auf den Knien des Toten vorgefunden. Wie der Codex ausgesehen hätte, nachdem er fast 200 Jahre auf den Gebeinen lag, sei dahingestellt; sicher ist, daß man ihn als Reichskleinodie aufnahm. Möglicherweise besaß der Codex diese Funktion bereits zu Lebzeiten Karls und gehörte zu den Handschriften, die nach seinem Testament in der Pfalzkapelle verbleiben sollten. Jedenfalls scheint das Krönungsevangeliar eine Bild- und Bildungsüberlegenheit der karolingischen Feudal aristokratie gegenüber dem zeitgleichen England oder Byzanz demonstrieren zu wollen. Die Gelehrten am Hofe waren stolz, Griechisch zu können und Latein jeweils wie Ovid, Catull oder Sueton zu sprechen. Ihre Sicht war aber nicht ausschließlich auf ein vergangenes Ideal gerichtet, aus der Kenntnis der Antike entwickelten sie neue formative Gedanken, Begriffe und eine Vielzahl eigner Ausdrucks kategorien. Wenn der Frankenkönig die Überlieferung der ger-

manisch-fränkischen Historie ähnlich sorgsam aufzeichnen ließ wie Ereignisse der Antike und der Zeitgeschichte, dann zeigt das die gleiche Absicht der Synthese an wie die gesamte Dekoration des Wiener Evangeliiars.

Sicher klingt der Satz Alkuins, des Leiters der „schola palatina“, übertrieben, das durch Karls Vorbild vorbereitete neue Athen im Frankenreiche überrage das alte Athen; ebenso Modoin, der Aachen rühmte: „Aurea Roma interum renovata renascitur orb“ (Wieder wird das goldene Rom der Welt erneuert geboren). Doch so grundlos sind die Hymnen in Anbetracht der Kunst dieses theokratischen Frühfeudalismus nicht. Natürlich sollten wir nicht eine „karolingische Renaissance“ postulieren,⁴ da „Renaissance“ antifeudal-bürgerliches Erwachen meint. Nicht richtiger wäre es aber, die karolingisch-feudale „Geburt“, den vorwärtsstrebenden Prozeß der Synthese (dieses so elitäre, aus blutigem Klassenkampf und Machtstreben resultierende Produkt) als unbeholfene Antikenrezeption hinzustellen; die karolingischen Künstler begriffen ihr Werk nicht in ungebrochener (d. h. abhängiger) Fortsetzung der Antike.

Die Zeitgenossen ehrten Karl als den in jeder Beziehung von Gott Beauftragten, als Herrscher über das „neue goldene Rom“, der die Leitung der selbstbewußt gewordenen fränkischen Reichskirche dem Papst entriß. Entspricht eine derart missionarisch motivierte Staatspolitik nicht dem Schmuck des Krönungsevangeliiars (vgl. die Goldscheiben hinter den Köpfen der vier Biographen Christi, verkörpert als christlich-antike Schriftgelehrte)?

Als in Byzanz der Bilderstreit tobte, der Machtkampf zwischen der orthodoxen Kirche und der dortigen, aus Karls Sicht überholten kaiserlichen Herrschaft, nahm er weder Partei für die bilderfreundliche Seite (der ursprünglich im Grunde auch der Papst angehörte) noch für die ikonoklastische. Der angeblich bildefeindlich eingestellte Hoftheologe Karls, Theodulf von Orleans, hob ausdrücklich den ästhetischen Nutzen der Bildbetrachtung hervor. Der Frankenkönig bestimmte eine eigene Position (die Kunstwerke seien von Menschen gemachte „manufactae imagines“) zwischen Verehrung der Heiligenbilder und ihrer Abschaffung; er setzte sich über die Alternative hinweg, indem er – gedanklich fundierter als seine Kontrahenten – den Wert des sakralen Bildes als Waffe im politischen Kampf erkannte. Läßt dieses Verständnis der Kunst nicht an die Bildauffassung der Miniaturen im Wiener Codex denken? Dann haben die von uns empfundenen Gegensätze in den Bildern eine kon-

kretere Funktion, nämlich die bewußte Einbindung in das theokratisch-imperiale Würdegefühl der neuen feudalen Klasse.

Und dann können wir den Büchmalereien einen zwar keineswegs neuzeitlichen, doch vorhandenen realistischen Gehalt nicht absprechen. In ihrem Versuch der Synthese entwickelten die Hofmaler strukturelle Elemente, die sich in der nachfolgenden Geschichte gewaltig veränderten, aber von nun ab präsent sind. Reicht es aus, verschiedene „Niveaus künstlerischer Weltaneignung“ heute in der Beurteilung selbst zu konstatieren und von dort her zu entscheiden, realistisch oder nicht?⁵ Oder müßten wir nicht eher beginnen, nach der ästhetischen Produktion zu fragen und zugleich zu ermitteln suchen, inwieweit sie als Faktor unserer gesellschaftlichen Realität maßgeblich ist?

Zu erkennen ist: Die karolingischen Hofkünstler haben sich aus der Antike das ausgewählt, was sie gebrauchen wollten, und sie haben es ihren Absichten gemäß „umgearbeitet“. Zum ersten Mal entstand nördlich der Alpen – dafür ist das Krönungsevangeliar ein exemplarisches Werk – ein Bewußtsein des Erbes als aktuelle Aufgabe. Die stets einseitig als retrospektiv bezeichnete Haltung der Künstler ist der früheste Anlauf, die Geschichte ästhetisch einzuholen, zu vereinnahmen, sie als Rechtfertigung gegenwärtigen Handelns zu verstehen. Ist das nicht ein Ansatz in Richtung eines produktiven Verhältnisses zur Wirklichkeit, daß man – wenn auch auf noch so transistorischer Ebene – anfangt zu begreifen: Die Menschen besitzen eine Geschichte und sind nicht unaufhörlich die gleichen. Selbstverständlich wertete man am karolingischen Hof das Vergangene nicht von der Position des realen Humanismus her, nicht als Kontinuum ständiger Herausforderung (auf die „Abendlandstrategen“ brauchen wir nicht einzugehen, welche die widersprüchliche Kunst des Feudalismus uns als Leitbild vorführen). Dennoch dürfen wir den Realismus der Hofkunst nicht negieren, wenn wir das Erbe der Gegenwart begreifen wollen in der Überlieferung der revolutionären Veränderung der Welt. Solch einen Schritt markiert das Krönungsevangeliar, nämlich als Dokument erster, umfassender, bewußter Erberezension. Diese Leistung ist trotz aller Antagonismen progressiv wie der Frühfeudalismus selbst, weil ein Bewußtsein eigener Geschichtlichkeit als Aufgabe der Zukunft sich abzeichnet.

und Silber die Verbindung von weltlicher Pracht und geistlicher Würde herstellen, sie seien Ausdruck des ewigen Lebens. In den „goldenen Buchstaben“ (*aurea littera*) würden die „goldenene Worte“ (*aurea verba*) erscheinen, die das „goldene Reich“ (*aurea regna*, zugleich das weltliche und das himmlische) verheißen. Die Buchmaler des Krönungsevangeliiars bemühten sich um die Harmonie von Welterlebnis und Religion, sie gingen von dem Bekenntnis zur Zentralgewalt als führende Kraft der Geschichte aus. Indem der christliche Philosoph in den heiligsten Texten indirekt zum Herrscherbild wird, verdeutlicht sich die ästhetische Absicht: der bildliche Realisierungsversuch der Einheit von Geist und Macht. Es ging ihnen nicht um irgendeine neue, sondern um diese Schönheit der Macht. Die karolingische Synthese, wie wir sie in dem Krönungsevangeliar vorfinden, heißt, daß die Künstler zu einem einheitlichen, den Menschen, ihrer Welt, ihrer Kenntnis der Vergangenheit und Gegenwart, ihrer Realitätserfahrung entsprechendem Abbild gelangten. Die Buchmaler des Wiener Codex wollten nicht den „dialogischen“ Bildbetrachter, dennoch waren sie tendenziell mehr als je zuvor Weltneuordner in neuer Sinngebung. Der geleherte Betrachter (mit keinem anderen rechnete man) wurde nunmehr gefordert durch religiöse Einfühlung und durch das Aufrufen von Vorstellungen, Erfahrungen gleichermaßen, die nicht im Evangelium stehen. Karolingischer Realismus heißt auch: Die Bedeutung des Abgebildeten setzt eine aktiveres Bildanteilnahme voraus, eine subjektivere Fähigkeit des Betrachters, die sich von dem noch eine Generation vorher verbreiteten magisch bestimmten Verhalten dem idolhaften Bild gegenüber entfernte.

1 Häufig trennt die Forschung eine sog. „Adagruppe“ bzw. „Hofschule“ (welche das Gros der *Codices* erfaßt) von der „Palastschule“ des Wiener Evangeliars.

Das Krönungsevangeliar wurde 1798 aus Aachen entfernt und 1811 in die Wiener „Weltliche Schatzkammer“ verbracht; zumindest seit dem späten Mittelalter schworen die deutschen Kaiser auf dem Code den Krönungsseid. Einen leicht zugänglichen Überblick geben F. Müther u. J. E. Gaede, Karolingische Buchmalerei, München 1979.

2 Heute im Museo Sacro des Vatikan und im Londoner Victoria and Albert-Museum.

3 Das „neue Rom“, wie Aachen genannt wurde, bedeutete sonst allgemein Byzanz in der damaligen Welt; es war hier wie dort ein Axiom, daß es nur ein einziges Kaiserreich geben könne.

4 So spricht die Kunstgeschichte auch von einer „ottonischen“ und „staufischen Renaissance“, die Byzantinistik ebenfalls in Anlehnung an die Herrscherfamilien von einer „theodosianischen“, „justiniianischen“, „makedonischen“, „komnenischen“, „palaiologischen Renaissance“.

5 Siehe Metscher, besonders S. 202–204.

Buchmaler als Weltneuordner

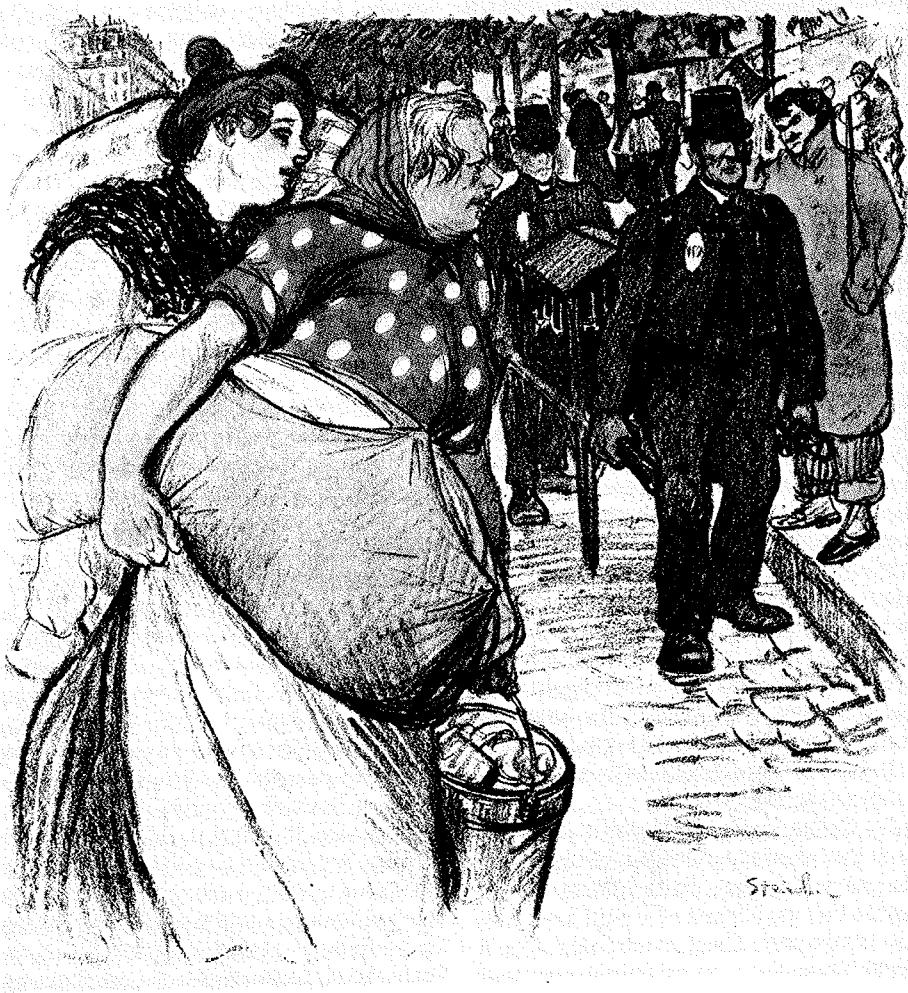
Widmungsgedichte in den Hofschulhandschriften besagen, daß Purpur, Gold

Empörung und Gestaltung

Zwei „Künstlerprofile“
von Erich Knauf (1895–1944)

Zu den Pionieren einer revolutionären Kunstgeschichtsschreibung gehörte in der Weimarer Republik der Kunsts-, Theater-, Literaturkritiker und Schriftsteller Erich Knauf. Der linke Sozialdemokrat Knauf, 1895 in Meerane geboren, engagierte sich in den Kämpfen seiner Zeit, unter anderem bei der Niederschlagung des Kapp-Putsches (1930 veröffentlichte er darüber den Reportageroman „Ça ira“), arbeitete für diverse Zeitungen und von 1928 bis 1933 als Lektor für die gewerkschaftliche „Büchergilde Gutenberg“. Dort erscheint 1928 auch seine Aufsatzsammlung „Empörung und Gestaltung. Künstlerprofile von Daumier bis Kollwitz“. Knauf und sein Freund, der Grafiker Erich Ohser (bekannt unter seinem Künstlernamen E. O. Plauen als Schöpfer der „Vater-und-Sohn“-Zeichengeschichten) werden 1944 von einem SS-Spitzel denunziert und im Mai 1944 wegen „Wehrkraftzersetzung im fünften Kriegsjahr“ hingerichtet. Mit seinen „Künstlerprofilen“ versuchte Knauf, breite Leserkreise in der Arbeiterbewegung zu erreichen und sie mit zeitgenössischer Kunst und deren historischen und gesellschaftlichen Bedingungen vertraut zu machen. Wir zitieren im folgenden Auszüge aus zwei Kapiteln des Buches „Empörung und Gestaltung“, in denen sich Knauf mit Leben und Werk zweier sehr unterschiedlicher Künstler auseinandersetzt: Alexandre Théophile Steinlen und Lovis Corinth.

Manche Anmerkungen Knaufs fordern zum Widerspruch heraus (z. B. die Bewertung des Schaffens von Degas im Steinlen-Artikel), insgesamt aber – die Corinth-Auszüge mögen hier als Beispiel stehen – fällt auf, wie differenziert und scheuklappenfrei es der proletarische Kunstgeschichtsschreiber Erich Knauf verstand, mit den Kunstwerken seiner Zeit und ihren Schöpfern umzugehen. Eine Neuauflage seiner Schriften wäre seit langem fällig – vielleicht findet sich spätestens im nächsten Jahr, 40 Jahre nach der Ermordung des Autors, ein Verlag, der sich dieser Aufgabe annimmt. (Redaktion *tendenzen*)



Théophile Steinlen, *Ohne Blumen keine Kränze*, um 1896, Lithographie

Ein Vergessener – Alexandre Théophile Steinlen

(...) Das bis zum Abbrechen zugespitzte Lebensgefühl des politisch und kulturell immer zeugungsschwächeren Bürgertums drückte sich in der Malerei durch außerordentliche Delikatesse und Feinnervigkeit aus. Die Reizbarkeit erhob die feinsten Reize zum Endzweck der Malerei. Degas und Renoir arbeiteten mit duftigen Pastellfarben, wie sie die Malerei bis dahin noch nicht gekannt hatte.

Verachtung der offiziellen Fassade trieb

die Künstler in die Erkerwohnungen der Hinterhäuser, in die Spelunken und in die Artistenkneipen. Die Welt hinter den Kulissen der göttlichen Gesellschaftsordnung wurde ihre Zuflucht, wenn sie es nicht vorzogen, wie Gauguin aus der Zivilisation in das Leben primitiver Völker zu flüchten. Degas malte seine Wäscherinnen, Plätterinnen und Balletteusen graziös, kokett und duftig. Der Feinschmecker berauschte sich an einigen delikaten Momenten und übersah dabei die Dinge, die außerhalb dieser Momente waren, übersah im Genuß des farbigen Augenblicks den grauen proletarischen Alltag. Nur Toulouse-Lautrec war ehrlich genug, Dirnen und Kleinbürger in ihrer wahren Gestalt zu sehen und zu malen. Der degenerierte Adlige, den ein körperlicher Fehler vom Parkett in den Morast der Großstadthinterfront geschleudert hatte, sah ein, daß er „mit Kot malen“ müsse,

Empörung und Gestaltung

Zwei „Künstlerprofile“
von Erich Knauf (1895–1944)

Zu den Pionieren einer revolutionären Kunstgeschichtsschreibung gehörte in der Weimarer Republik der Kunst-, Theater-, Literaturkritiker und Schriftsteller Erich Knauf. Der linke Sozialdemokrat Knauf, 1895 in Meerane geboren, engagierte sich in den Kämpfen seiner Zeit, unter anderem bei der Niederschlagung des Kapp-Putsches (1930 veröffentlichte er darüber den Reportageroman „Ça ira“), arbeitete für diverse Zeitungen und von 1928 bis 1933 als Lektor für die gewerkschaftliche „Büchergruppe Gutenberg“. Dort erscheint 1928 auch seine Aufsatzsammlung „Empörung und Gestaltung. Künstlerprofile von Daumier bis Kollwitz“. Knauf und sein Freund, der Grafiker Erich Ohser (bekannt unter seinem Künstlernamen E. O. Plauen als Schöpfer der „Vater-und-Sohn-Zeichengeschichten“) werden 1944 von einem SS-Spitzel denunziert und im Mai 1944 wegen „Wehrkraftzersetzung im fünften Kriegsjahr“ hingerichtet. Mit seinen „Künstlerprofilen“ versuchte Knauf, breite Leserkreise in der Arbeiterbewegung zu erreichen und sie mit zeitgenössischer Kunst und deren historischen und gesellschaftlichen Bedingungen vertraut zu machen. Wir zitieren im folgenden Auszüge aus zwei Kapiteln des Buches „Empörung und Gestaltung“, in denen sich Knauf mit Leben und Werk zweier sehr unterschiedlicher Künstler auseinandersetzt: Alexandre Théophile Steinlen und Lovis Corinth. Manche Anmerkungen Knaufs fordern zum Widerspruch heraus (z. B. die Bewertung des Schaffens von Degas im Steinlen-Artikel), insgesamt aber – die Corinth-Auszüge mögen hier als Beispiel stehen – fällt auf, wie differenziert und scheuklappenfrei es der proletarische Kunstgeschichtsschreiber Erich Knauf verstand, mit den Kunstwerken seiner Zeit und ihren Schöpfern umzugehen. Eine Neuauflage seiner Schriften wäre seit langem fällig – vielleicht findet sich spätestens im nächsten Jahr, 40 Jahre nach der Ermordung des Autors, ein Verlag, der sich dieser Aufgabe annimmt. (Redaktion *tendenzen*)



Théophile Steinlen, *Ohne Blumen keine Kränze*, um 1896, Lithographie

Ein Vergessener – Alexandre Théophile Steinlen

(...) Das bis zum Abbrechen zugespitzte Lebensgefühl des politisch und kulturell immer zeugungsschwächeren Bürgertums drückte sich in der Malerei durch außerordentliche Delikatesse und Feinnervigkeit aus. Die Reizbarkeit erhob die feinsten Reize zum Endzweck der Malerei. Degas und Renoir arbeiteten mit duftigen Pastellfarben, wie sie die Malerei bis dahin noch nicht gekannt hatte.

Verachtung der offiziellen Fassade trieb

die Künstler in die Erkerwohnungen der Hinterhäuser, in die Spelunken und in die Artistenkneipen. Die Welt hinter den Kulissen der göttlichen Gesellschaftsordnung wurde ihre Zuflucht, wenn sie es nicht vorzogen, wie Gauguin aus der Zivilisation in das Leben primitiver Völker zu flüchten. Degas malte seine Wäscherinnen, Plättlerinnen und Ballettseusen graziös, kokett und duftig. Der Feinschmecker berauschte sich an einigen delikaten Momenten und übersah dabei die Dinge, die außerhalb dieser Momente waren, übersah im Genuss des farbigen Augenblicks den grauen proletarischen Alltag. Nur Toulouse-Lautrec war ehrlich genug, Dirnen und Kleinbürger in ihrer wahren Gestalt zu sehen und zu malen. Der degenerierte Adlige, den ein körperlicher Fehler vom Parkett in den Morast der Großstadthinterfront geschleudert hatte, sah ein, daß er „mit Kot malen“ müsse,

Le dernier asile de la Liberté



Théophile Steinlen, *Die letzte Zuflucht der Freiheit*, 1894, Lithographie

um die Welt, die um ihn war, zu fassen. Dieser Toulouse-Lautrec war die malerische Konsequenz des kleinbürgerlichen Zusammenbruchs. Sein Lebensende mutet symbolisch an, er endete in der Paralyse.

Théophile Steinlein ist sein Gegenstück. Auch er wandte sich von der zerstörten Visage der Gesellschaftsordnung ab und ging in die Hinterhöfe. Aber er sah nicht nur das Lichteflimmer um den Blondkopf einer kleinen Näherin, er sah auch ihre zerschundenen Hände. Steinlein sah nicht nur die Schatten des Lasters um die Augen der Zertretenen, er sah auch die Schatten des Hungers und die Tränen der Verzweiflung. Der Maler Steinlein hat keinen neuen Stil geschaffen, nein, gewiß nicht. Er beherrschte jede Technik, war Zeichner, Lithograph, Radierer und Maler, aber seine Form nahm er von Daumier, von Millet, und vieles erinnert an Degas und die ande-

ren. Was ihn jedoch über die im Formellen Bedeutenderen hebt, das ist seine Gesinnung. In einer Zeit, in der die Form Endzweck war, hatte er den Mut, durch sein Schaffen zu proklamieren, daß Kunst ohne Gesinnung wertlos ist. Er floh nicht vor der Zivilisation. Er bekämpfte sie, indem er sich auf die Seite der Opfer dieser Zivilisation stellte.

Steinlein war nicht wie Courbet „Anhänger jeder Revolution“. Seine revolutionäre Haltung war nicht nur gefühlsmäßig, er war Sozialist aus Überzeugung. Das unterschied ihn von seinen Zeitgenossen, die sich ebenfalls dem proletarischen Motiv zugewendet hatten, infolge ihrer nur instinktiven Teilnahme jedoch in der revolutionären Geste oder im Genrebild steckenblieben. Steinlein war frei von schwärmerischer Vergötterung der proletarischen Bewegung. Wo er pathetisch wurde, hatte er die

innere Berechtigung dazu. Der Sozialismus dieser Epoche hatte noch das unbestrittene Recht darauf, sich als bannerschwingende Idealfigur darstellen zu lassen.

Es ist der seltsame Reiz der Steinleinschen Zeichnungen, daß sie den Stil der Dekadenz mit dem Ideengehalt der neuen Zeit vereinigen. Der feinnervige Pariser tauchte das Symbol des proletarischen Kampfes in den zarten Duft seiner graziösen Technik, ließ selbst über Szenen bitterster Not ein weiches Flimmern jener Malempfindung fließen, die zu seiner Zeit triumphierte. Niemals aber malte Steinlein nur um zu malen. Seinem künstlerischen Trieb war stets die sozialrevolutionäre Empfindung beigesellt.

In einer Epoche der härtesten Klassenkämpfe stand Théophile Steinlein mit dem kämpfenden Proletariat in einer Reihe. Er hat das Heldenlied dieser Kämpfe illustriert, hat die Fackel der Propaganda geschwungen und die Trommel der Begeisterung gerührt – ein Künstler und ein Kämpfer. Sein Werk lebt in uns fort.

Der Tumult des Fleisches – Lovis Corinth

Corinth war ein Ostpreuße. Ein Lohgerbermeisterssohn und 1858 in Tapiaw bei Königsberg geboren. Sucht nach Erwerb trieb seine Eltern und sollte auch seine Bestimmung werden. Aber er brachte schlechte Schulzeugnisse heim. Die Karikaturen, die er während des Unterrichts zeichnete, waren besser als seine Schulaufgaben. Mit Ach und Krach wurde die Befreiung zum Einjährigen geschunden, und dann ging der Erlöste zur Akademie.

Wen die Akademie nicht ruinieren soll, der muß sie schwänzen. Und Corinth wich dem Unterricht in der Modellklasse aus und trieb sich im Schlachthaus der Stadt Königsberg herum. Sein Instinkt zeigte ihm, wo er hingehörte. Angespornt von einem frühen Interesse am Geschlechtlichen, hatte er schon als Kind die animalische Zeugung beobachtet und den Dingen des Blutes nachgespürt. Blutgeruch zog ihn an. Er liebte die Farben der aufgeschlitzten Tierleiber und das Schillern bloßgelegter



Lovis Corinth, *Der rote Christus*, 1922, Öl/Holz 129 × 108 cm, München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen

Eingeweide. Zwischen blutbeschmierten Schlächtern und ihrem barbarischen Geschäft entwickelte Corinth sein malerisches Talent.

Von Königsberg ging er nach München, aber fand dort nichts, was ihn gehalten hätte. Auch Antwerpen enttäuschte ihn. Er war dorthin gegangen, um die Luft zu atmen, in der Frans Hals gearbeitet hatte. Aber das Antwerpen des niederländischen Malergenies war tot. Corinth rettete sich nach Paris. Er blieb auch in dieser Stadt, in der Hunderte seiner Kollegen zu Salonästheten wurden, ein Ostpreuße, ein Bär aus dem Norden. Eines begriff er dort: daß die Grundlage aller Malerei das Zeichnen ist. Nach Deutschland zurückgekehrt, wo er schließlich in Berlin seinen Wohnsitz

nahm, lernte er später Radieren. Hermann Struck weinte ihn in die Geheimnisse der Graphik ein.

Im Leben Rembrandts bedeutet die Ehe mit Saskia einen entscheidenden Schritt. Wir kennen das Bild, auf dem Rembrandt sein Weib umfaßt und mit blitzenden Augen das Glas schwenkt. Seht, so ruft das Bild, das ist ein Leben! Und Rembrandt malte Saskia immer und immer wieder. Er behängte sie mit dem ganzen Reichtum seiner freudigen Liebe, und er sah ihren Leib als einen Pokal voll Lust und Feuer und als ein heiliges Gefäß des Lebens ... Im Leben Lovis Corinth's brachte die Ehe mit Charlotte Behrend, die selbst eine Malerin von hohen Qualitäten ist, die Erfüllung seines Lebens und seines Schaffens. Auch Corinth

umfaßt das Weib und schwenkt das Glas. Aber wo der lebenslustige Niederländer wie ein Pfau stelzt, dort sinnt der Ostpreuße mit tiefem Blick, und statt der galanten Pose greift er fast derb zu und preßt die weibliche Brust in begehrender Aufwallung. Corinth malte sein Weib oft mit der naiven Freude des Mannes, der auf seinen Besitz stolz ist. Er breitete gern die Genüsse und die Fruchtbarkeit vor uns aus. Da blüht das Fleisch und prahlt mit seiner Lust. Es riecht nach Zeugung und Geburt. Corinth wallt in männlicher Erregung auf, wenn er die Frauenkörper, überschäumend an Lebenskraft, hinlagert, oder wenn er ihnen die Wollust der Erwartung gibt. Dann ist sein Pinsel in Sinnlichkeit getaucht. (...)

Seltsam, dieser ostdeutsche Bär hatte starke Beziehungen zur Mythologie und zum Theater. Er malte den Odysseus im Kampfe mit dem Bettler, die Kindheit des Zeus, die Grablegung Christi und die Be Weinung, er malte die Apostel und die Helden des Theaters, den Märtyrer Paulus und den Märtyrer Florian Geyer, die Befreiung der Andromeda und die Blending Simsons ... Bald ist es die Lust am tumultuarischen Fleisch, bald die Ekstase an aufglühender männlicher Selbstaufopferung. Doch sein Apostel Paulus ist so unchristlich wie seine Odysseuszene unheldenisch. Dieser Apostel zerschlägt die Phrase von dem Corinth, der Bilder kirchlich-religiösen Inhalts malte. Ein brauner asiatischer Krieger zündet mit dem Feuer seiner lodern den Augen eine ganz andere Flamme an als die des nicht heißen und nicht kalten Christentums unserer Zeit. Und der Odysseus Corinth's ist eher ein griff- und trittgewandter alter Kerl als ein Halbgott und die ganze Szene eher ein Faschingstumult voll Geschrei und halbzerweichten Masken als eine Szene aus dem Homer. Die Bacchantinnen Corinth's sind ohne Zeitgebundenheit, diese Weiber auf Säulen von Füßen, mit massiven Leibern und vollen Brüsten, mit offenen Lippen wie rote Platzstellen einer überreifen Frucht, diese lebenstollen Weiber sind weder mythologisch noch sonstwie von uns entfernt, sie sind unmittelbare Gegenwart. Und gemalt ist dieses Fleisch! Der rote Saft leuchtet durch die Haut, die in Schauern zittert, und rot brennt die Brustwarze wie ein lockendes Signal. (...)

Ja, eine starke Persönlichkeit, das gilt von Corinth! Mochten die Kollegen und die Banausen über ihn herfallen und ihn den blutigen Schlächter nennen, weil er einen geschlachteten Stier in drastischer Realistik gemalt hatte, weil er selbst im Blumenstillleben die Farbtöne von Fleischsalat liebte, mochten ihn die Älteren wegen seiner oft brutalen Farbgebung und die Jüngeren ihn als verspäteten Impressionisten abtun, er

malte, wie es in ihm gewachsen war. (...)

Die Politik beschäftigte ihn oft. In seinen selbstbiographischen Notizen setzte er sich gern mit ihr auseinander. Das tollste Zeug floß ihm dabei in die Feder. Der typische preußische Untertan! Noch in den Revolutionstagen fühlte er sich als „Preuße und kaiserlicher Deutscher“, aber auf derselben Seite seiner Aufzeichnungen schimpfte er auf den Kaiser, und später lobte er den ersten Reichspräsidenten. Militaristische Begeisterung und Patriotismus verleugnete er nie, aber er machte kein Geschäft mit diesen Gefühlen. So sehr er sich im Labyrinth der Politik verlief, so gerade war sein Weg in der Kunst. Scharf wandte er sich gegen die lärmende Menge, „welche denkt, durch vaterländische Motive für die nationale Kunst etwas getan zu haben ... Der Deutsche will nun einmal alles, was Gemüt heißt, in ureigenstem Besitz haben ... Ein Hahn, der auf einem Misthaufen scharrt, gehört als Motiv noch aller Welt an; reckt er aber den Hals und kräht, so ist das ‚deutsche‘ Malerei. Auf die Menschen übertragen, ist es genau dasselbe: Ein Mensch auf einer Gartenbank im Mondschein ist nichts Besonderes; spielt er aber dazu Violine und

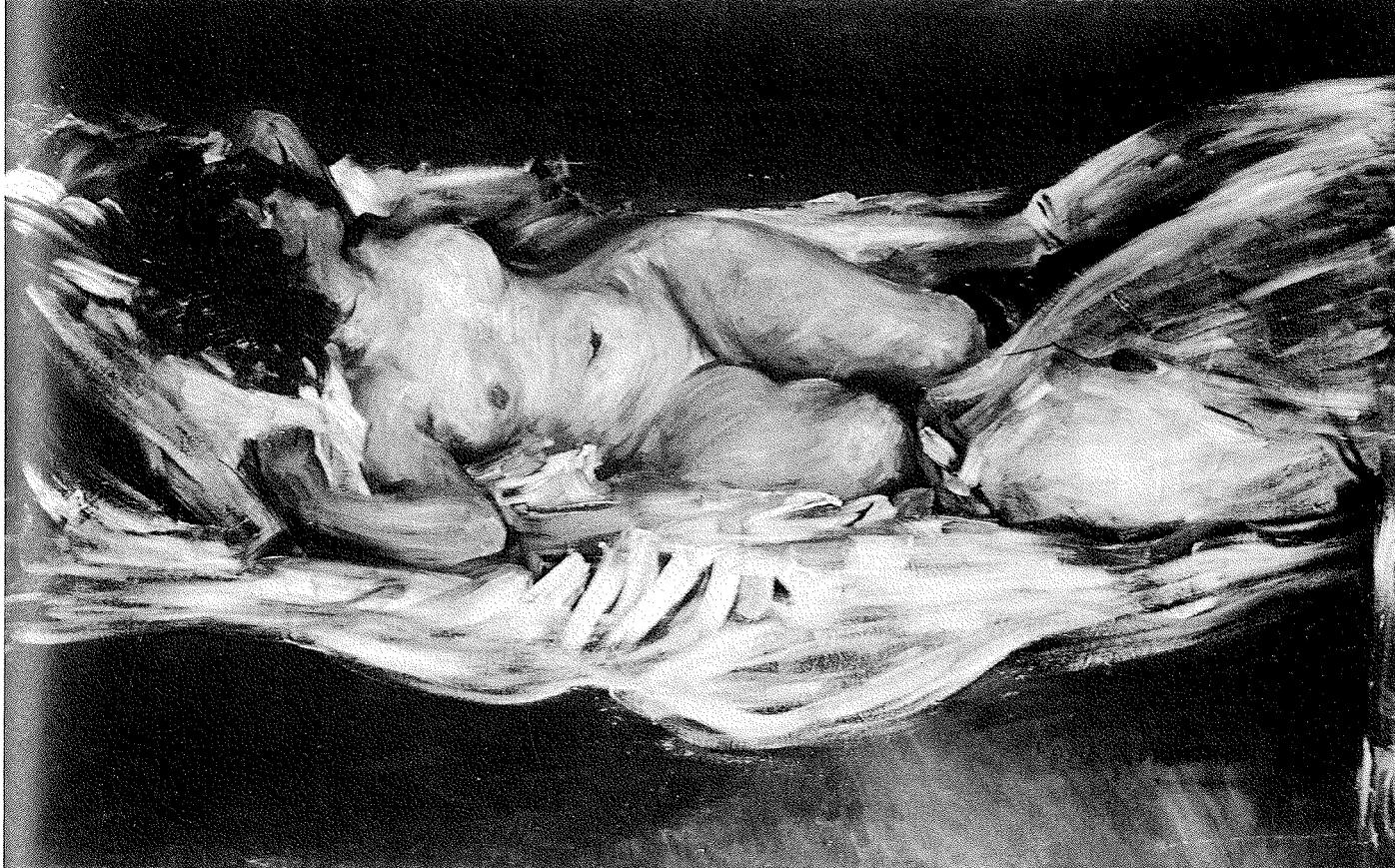
ist schlecht gemalt und noch schlechter gezeichnet, so können wir überzeugt sein, daß er ‚deutsche Empfindung‘ widerspiegeln soll.“

Der Maler Corinth hat mit den Notizen des politisch beschränkten Corinth nichts zu tun. Er ging an die Bismarckfeier mit demselben malerischen Interesse heran wie an die Szene „Liebknecht spricht“. Er brauchte nur zum Pinsel oder Stift zu greifen, und alle Intrigen der Kollegen, alle Wirnsse der Zeit waren vergessen. Die künstlerische Arbeit war ihm alles. Sie half ihm auch über die tiefen Depressionen hinweg, die oft auf ihn einstürmten. Dieser bärenstark erscheinende Ostpreuße, dessen Farbengeschmetter auf überschüssige Kraft schließen läßt, schrieb in seinen einsamen Stunden trostlose Zwiegespräche mit dem Nichts nieder. Das fröhliche Sauen auf der Akademie war zum Suff geworden, der den Körper ruinierte und den Geist umnebelte. Oft hat Corinth den festen Griff des Knochenmannes gespürt, und er zeichnete sich wiederholt in Gesellschaft mit diesem unentrinnbaren Hintermann.

Krankheiten, linksseitige Lähmung, ein

anhaltendes Zittern der rechten Hand erschütterten das Schaffen Corinth's. Manchmal flog ihn das Grauen vor diesem verpfuschten Dasein an, und dann fürchtete er sich vor jedem Rasiermesser. Denn er durfte noch nicht enden. Er spürte, daß er noch ein Werk zu vollenden hatte. Seine Selbstbildnisse der letzten Jahre – an jedem Geburtstag machte er gewohnheitsmäßig ein Selbstporträt – sind dieses Kampfes zwischen Lebensüberdruß und Lebensenergie voll. Ergreifende Dokumente eines Golgathaweges, eine Bestätigung des Bekennnisses, das alle, die nur Corinth's überschäumende Malerei kannten, bestürzte: „Ich bin im Leben stets unglücklich gewesen!“

Lovis Corinth, Liegender Akt, 1899, Öl/Lw. 75 × 120 cm, Bremen, Kunsthalle





Oskar Kokoschka

Maler in „schlechter Gesellschaft“

von Hans Platschek

Es hat sich, so scheint es, noch immer nicht recht herumgesprochen, daß eine Vielzahl heute großer Namen mitunter in einer Weise „rot“ gewesen sind, die unserer Betriebsführung der fünfziger, sechziger Jahre die Sprache verschlug. Sie, die Betriebsführung, hat sich, vorsorglich, zu diesem Thema nie geäußert. Mittlerweile hat sich einiges geändert: Man spricht von Heartfield, von Grosz, und auch der Name Siqueiros klingt nicht fremd. Was so gern übersehen worden wäre, läßt sich auf Dauer nicht übersehen: Die neue Betriebsführung nennt das Pluralismus. Der begnügt sich mit Reihungen, mit dem Aneinanderkleben von Etiketten. Hier klebt ein rotes, daneben ein weißes und an dritter Stelle eines mit einer noch nie dagewesenen Modefarbe: Die Methode weist zwar für die Betriebsführung den Vorteil der Übersichtlichkeit auf, nur den Tatsachen entspricht sie nicht.

Gewiß, daß Picasso nach dem Krieg in die KP eingetreten ist, ließ sich ebensowenig verschweigen wie die Erklärungen, die er bei dieser Gelegenheit formulierte. Der Maler Antonio Saura hat sich, anlässlich der Überführung von „Guernica“ nach Madrid, in einem Pamphlet grausam über die dort ansässige Betriebsführung lustig gemacht, die weniger Picassos Wut und deren Motor im Auge hatte als das „Meisterwerk“ oder die „Apotheose des Leidens“. Hierzulande hört man jene Anekdote von einem deutschen Offizier (es wird doch nicht Jünger gewesen sein?) nicht gern, der während der Besetzung Picasso in seinem Atelier behelligte und auf die Frage, vor einer Reproduktion von „Guernica“: Haben Sie das gemacht, Meister, die Antwort bekam: Nein, Sie. Unsere Betriebsführung also, die vor '45, nicht allein in ihrem Soldatenleben, auch einiges gemacht hatte, half sich damit aus, Picasso zum großen einzelnen zu erklären, das Bukolische in seinem Spätwerk zu feiern, nachzurechnen, wann er mit welcher Frau zusammenlebte und im übrigen ihr Bedauern anzudeuten, daß sich ein solches Genie in schlechte Gesellschaft begab.

Andere Genies, die aus verkaufstechnischen Gründen diesen Titel nicht unbedingt ablehnten, haben sich zeitweise in der gleichen schlechten Gesellschaft offensichtlich wohlgefühlt. Folglich war die Betriebsführung gezwungen, ganze Werkgruppen zu ignorieren oder biographische Zusammenhänge als Episoden hinzustellen. Hitlers „entartete Kunst“ wurde insofern förmlich um die eigene Achse gedreht, als nunmehr jede Kunst, sie brauchte nur abstrakt, ja surrealisch zu sein, auch wenn sie aus zweiter oder dritter Hand in den Mund lebte, der Inbegriff des Guten

war. Fällt der Regen, so spannt man einen Schirm auf, scheint die Sonne, so klappt man den Schirm zu. Das Peinliche allerdings bestand, im historischen Kontext, darin, daß eine Vielzahl von Malern Hitlers Verfolgung nicht sprachlos, wie ein Naturereignis, über sich ergehen ließen. Sie begrißen, was eine rechte Betriebsführung nie begreift: daß nicht nur sie gemeint waren, wenn der Hitlerfaschismus ihre Bilder attackierte und es einiges für sich hatte, daß die sogenannte schlechte Gesellschaft, nicht immer geradlinig, das ist wahr, für die verpönten Bilder und für sie als Maler ein unverhohlenes Interesse zeigte. Umgekehrt ergab sich ein Interesse vonseiten der Künstler für die „schlechte Gesellschaft“, das sich in einzelnen Bildern oder in jenen Werkgruppen niederschlug, die unsere Betriebsführung nach '45 auszusondern hatte.

Ein schlagendes Beispiel liefert der Mann, der später Adenauer oder, schlimmer noch, Ludwig Erhard porträtierte. Schlimmer deshalb, weil Adenauer zumin-

dest eine Nase hatte. Dieser Allesköninger, Oskar Kokoschka nämlich, stand einmal ganz anders da. 1937, im Prager Exil, zeichnete er die *Passionaria* mit erhobener Faust und einem toten Kind im Arm, wie Kokoschka überhaupt, zumal später im englischen Exil, militant antifaschistische Bilder gemalt hat, mit einer überdeutlichen, auch sie von Wut diktierten Ikonographie. Der Kunstlump, wie Grosz und Heartfield ihn 1920 noch genannt hatten, war sich, wenn es darauf ankam, für Satire und Agitprop nicht zu schade: Auf einem Foto, in der Dokumentation von Roland März veröffentlicht, sitzen die einstigen Gegner Kokoschka und Heartfield 1935 einträchtig in einem Pariser Café.

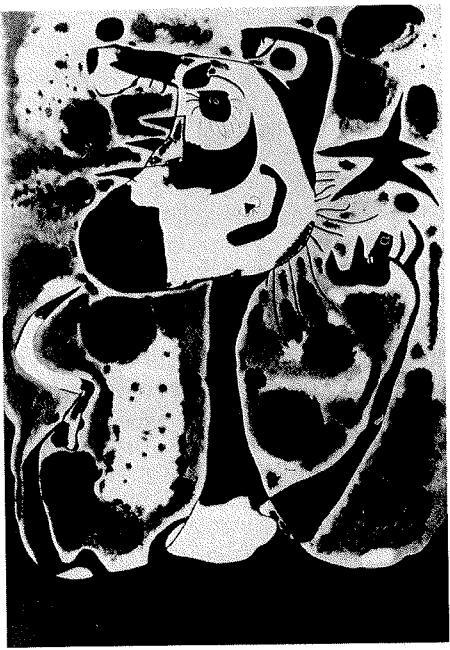
Das Beispiel steht für viele. Es mag, auf den ersten Blick, anekdotisch wirken. Aber, um beim Beispiel zu bleiben, Kokoschka hat auch als Person in London, als Repräsentant des Freien Deutschen Kulturbunds hier, als Porträtiert des Sowjetbotschafters Maisky dort, keinen Zweifel an seiner Militanz aufkommen lassen; das

Honorar für das Maisky-Porträt überwies er nach Stalingrad. Der Maler Max Ernst, lieb Kind, wenn man so will, hochgestellter Mäzen, die sich vom Surrealismus neue Reize versprachen, hat, obwohl im engen Sinn kein Exilierter, mit den antifaschistischen Emigrantenkünstlern in Paris zusammenarbeitet, in Münzenbergs „Editions du Carrefour“ Collage-Romane veröffentlicht und, vor allem, mit einem Bild wie „Europa nach dem Regen“ von 1940, ein Bild aus Trümmern, Restposten und Wucherungen, deutlich gezeigt, daß er sich Gedanken darüber machte, wer Europa in Trümmer legte. Schließlich soll man den trunksüchtigen jungen Mann in New York nicht vergessen, der mit Siqueiros in dessen Workshop arbeitete und nicht nur lernte, wie man mit Industrielacken und unkonventionellen Mitteln umging, sondern, weil Siqueiros die amerikanische KP im Wahlkampf mit Bildmaterial versorgte, auf ihm ungewohnte Bildinhalte kam. Als Siqueiros 1936 New York verließ, um sich in Spanien den Interbrigaden zur Verfügung

Seite 36: Oskar Kokoschka, *La Passionaria*, 1937, Lithographie

Marx Ernst, *Europa nach dem Regen I*, 1933, Gips und Öl/Lw. 97 × 162 cm





Joan Miró, Der Schnitter, 1937, Wandbild des spanischen Pavillons auf der Weltausstellung in Paris (verschollen)

zu stellen, verlor Jackson Pollock erst einmal den Halt.

Ein Beispiel aber hat den Charakter einer Parabel. Wer heute in Kaufhäusern oder Möbelgeschäften auf Reproduktionen oder angebliche Originalgraphik des doch so dekorativ arbeitenden Joan Miró stößt, hat in der Regel vom „roten“ Miró nie etwas gehört. Es lohnt sich, die Geschichte vom roten Miró etwas auszuführen. Dabei geht es, simultan, um die arbeitende Person ebenso wie um eine Reihe von Bildern, die Miró gleichsam über sich selbst gehoben haben. Auf der anderen Seite gäbe es den „roten“ Miró nicht, hätte er nicht über ein bildnerisches Material verfügt, das Ansprüche nicht nur ans Sehen, sondern ans Denkvermögen stellt. Seine frühen Bilder, Porträts, Stillleben und Landschaften, kann man heute ohne Scheu realistisch nennen, auch wenn dem ein vermeintlich naiver Einschlag zu widersprechen scheint: vermeintlich deshalb, weil Miró zwar akribisch die Details festhält, die Wahl der Details aber und die Art, wie sie gemalt sind, Sorgfalt, Technik und, vor allem, eine Kenntnis der Dinge ausdrücken, die über die bloße Inventur hinausgeht. Selbst in den folgenden surrealistischen Bildern lässt sich ein handfester Untergrund erkennen.

1930 sprach Miró, in einem Interview mit Tériade, von „Der Ermordung der Malerei“. Vier Jahre zuvor hatte Aragon die Herausforderung der Malerei durch die Collage, Montage und Fotografie diskutiert. Miró aber meinte es nicht allgemein, er meinte die Destruktion der eigenen Kunst. Er war in eine Krise, in Schwierigkeiten geraten, was das Wie und das Warum seiner Bilder anging. Jacques Dupin, sein Biograph, schreibt auch ganz offen, daß Miró sich mit der Malerei in ein Handgemenge einließ, bei dem er den kürzeren zog. Dupin spricht von falscher Hettigkeit, von lustlos aufgetragenen Zeichen, ja von Bastardbildern. Das Urteil ist in keiner Weise übertrieben: Ein Blick auf die Bilder zeigt, daß Miró sich selbst kopierte. Er mußte, wollte er nicht schon damals im Dekor enden, neue Sujets finden.

Tatsächlich schlägt um 1935 seine Malerei ins Monströse um. Indem Miró es malt, denunziert er es. Er merkt, daß etwas vor sich geht, nicht die Ermordung der Malerei, sondern ganz andere Morde. Hitler war zwei Jahre an der Macht. 1935, am 6. Februar, versuchten faschistische Verbände, die Camelots du Roi, die Croix de Feu einen Putsch, dem die Regierung hilflos gegenüberstand. Am 12. Februar aber vereinigte ein Generalstreik in Paris 4,5 Millionen Werkstätte unter der Losung „Nieder mit den Faschisten“, der von einer Massendemonstration begleitet war. So-

zialisten, Radikalsozialisten und Kommunisten erarbeiteten ein gemeinsames Programm, die Grundlinie für die Volksfront. Für Miró, der damals in Paris lebte, war es folglich keine Frage, welche Partei er ergriff, als 1936 Franco gegen die spanische Republik putschte. Dupin geht zwar zu weit, wenn er, abenteuerlich genug, behauptet, 1930 habe Miró mit seiner Krise die Weltwirtschaftskrise widergespiegelt. Aber 1936 und 1937 sieht sich nicht nur der Maler, sondern ebenso der Katalane, der Handwerker und der Sohn eines Handwerkers von Franco bedroht. Das Monströse zu denunzieren reicht ihm nicht. 1937, im spanischen Pavillon der Weltausstellung, war nicht nur „Guernica“ zu sehen, sondern daneben ein Riesenbild Mirós, „Der Schnitter“ oder „Aufständischer spanischer Bauer“ genannt. Das Bild ist heute verschollen; Fotos zeigen einen Kopf, hochgereckt auf einem schmalen Rumpf. Den Kopf bedeckt die Mütze der katalanischen Bauern, die nicht zufällig wie die phrygische Mütze aussieht: die Mütze, die Delacroix's Freiheit trägt. Im gleichen Jahr malt Miró das Plakat „Aidez Espagne“, einen Kopf, eine erhobene, geballte Faust, als Sujet gesehen also das Übliche; nur ist es diesmal nicht das Übliche, weil Miró, ohne in die Illustration zu verfallen, mit der Faust eine Vorstellung verbindet, die von den ungewohnten Formen nur unterstützt wird.

Nicht nur Miró, der Dekorateur, und Miró, der Antifaschist, auch der antifaschistische Kokoschka und Kokoschka, der Erhard-Porträtiß, geben neben vielen anderen Malern Anlaß zu einer Überlegung. Sie betrifft den Bohémien, der unzuverlässig, ja ein Blatt im Wind sein kann und als Kunstmaler in einem fort Gefahr läuft, seine Bildersprache als Warenstücke zu veräußern, ohne sich darüber klar zu werden, was er mit einer solchen Veräußerung anrichtet. Wie aber kommt es, daß er dort, wo es ums Ganze geht, nicht Repräsentationsbilder malt, sondern das, was die Repräsentanten angerichtet haben? Die Frage ist keine historische. Sie stellt sich heute im Zusammenhang mit der Friedensbewegung, an der, im internationalen Rahmen, nicht nur ein Constant oder ein Saura, ein Hrdlicka oder ein Tàpies teilnehmen, der im übrigen das erste Wahlplakat der spanischen KP entworfen hat, sondern Leute, von denen man annahm, sie hätten alle Hände voll damit zu tun, den Kunstmarkt zu beliefern. Die amerikanische Initiative AND (Artists for nuclear disarmament), verzeichnet neben anderen, die keine Überraschung sind, die Namen De Kooning, Lichtenstein, Rivers, Oldenburg und Robert Morris.

Das Bewußtmachen schlechthin war dem Faschismus ein Greuel

NS-Kunstpolitik
Stuttgart 1933
von Ulrich Weitz

Der 50. Jahrestag des faschistischen Machtantritts wird allenthalben „gewürdigt“. Ehemalige Parteigänger des nationalsozialistischen Gewaltregimes halten Sonntagsreden, der Büchermarkt blüht, Ausstellungen werden eröffnet, und noch rechtzeitig zum Gedenkjahr werden Hitlers Tagebücher, obwohl sehr stümperhaft gefälscht, als Pressephantasmagorie gehandelt.

Auch Stuttgart bleibt da keine Ausnahme. Vom Gemeinderat wurden 1,6 Millionen DM für ein „Projekt Zeitgeschichte“ bewilligt, das in einer sechsteiligen Ausstellungsreihe darstellen soll, was während des Faschismus in Stuttgart geschah. Die Ausstellungen, die jeweils durch einen umfangreichen Katalog dokumentiert wurden, räumen mit der Legende auf, „Stuttgart habe gar nichts mit den Nazis zu tun gehabt – hier sei man stets christlich und liberal geblieben“.¹ Der Leiter des Projekts, Karlheinz Fuchs, begründete, „daß diese Legende eben nicht stimmt. Beispielsweise wurde in Stuttgart die erste NSDAP-Ortsgruppe außerhalb Bayerns gegründet; von hier aus organisierten die Nazis ihre Aktivitäten in ganz Süddeutschland.“

Die Bewilligung dieses Projekts war ein Zugeständnis an den öffentlichen Protest, der sich gegen die inzwischen erfolgte Herausgabe einer „Chronik der Stadt Stuttgart 1933–1945“ gebildet hatte. Die Darstellung von Geschichte wurde vom Archiv der Stadt Stuttgart in dieser Chronik auf das Aneinanderreihen von Ereignissen in chronologischer Abfolge beschränkt – auf eine kritische Kommentierung wurde verzichtet.

Darüber hinaus gab es zahlreiche kleinere Aktivitäten. Einen besonderen Aspekt zur Aufarbeitung unserer jüngsten Vergangenheit lieferte die Kulturgemeinschaft des DGB durch das Angebot von Kunstführungen „Entartete Kunst – Nationalsozialistische Kunstpolitik in Stuttgart“ vor Originalen in der Staatsgalerie und in der Galerie der Stadt Stuttgart. Die DGB-Kulturge-

meinschaft ist dafür besonders legitimiert, hatte sie sich doch 1945 in den Trümmern des Naziregimes gebildet und in einer Zeit, da die meisten Menschen nicht wußten, woher sie das Brot zum Essen nehmen sollten, für das Recht der arbeitenden Menschen auf Teilhabe am humanistischen Erbe unserer Kultur eingesetzt.

Im folgenden soll diese DGB-Initiative in der Staatsgalerie nachvollziehbar beschrieben werden. Es war keine Führung im üblichen Sinn. Sie kam ohne stilgeschichtliche Kategorien und historische Vorkenntnisse aus, arbeitete jedoch mit der Beschreibung der Bilder und Originalzitaten aus jener Zeit. Sie war kein wissenschaftliches Referat, sondern ein Gespräch vor Bildern. Es war deshalb auch nicht verwunderlich, daß der sonst übliche Applaus ausblieb. Der Betrachter hatte mitdiskutiert, Einzelheiten am Bild entdeckt, seine Interpretation eingebbracht, deshalb war es ein gemeinsames Erlebnis.

Hitler das Wort entzogen

Am 30. Januar wurde den Nationalsozialisten auf massiven Druck des Großkapitals die Macht übertragen. In Stuttgart, der Arbeiterzentrale Württembergs, regte sich noch Widerstand. Für den 15. Februar 1933 war zur Eröffnung des Reichstagswahlkampfes eine Rede Adolf Hitlers in Stuttgart angekündigt. Sie sollte von der Stadthalle aus direkt vom Rundfunk und auf dem Marktplatz übertragen werden. Eine KPD-Gegenveranstaltung unter dem Motto „Gemeinsam gegen Hitler“ wurde verboten, SPD-Flugblätter wurden beschlagnahmt. Die KPD beschloß daraufhin, die Kundgebung zu stören. Das Übertragungskabel von der Stadthalle ins Funkhaus war zwar unterirdisch verlegt, doch an einem kurzen Abschnitt, in der Werderstraße, lief es an einer Häuserwand entlang. Zwei Kommunisten lenkten die dort postierte Wache ab, zwei andere trennten mit einem kräftigen Axthieb das

Kabel durch. Der Antifaschist Willi Bohn berichtete darüber: „Hitlers erster öffentlicher Auftritt als Reichskanzler unter Benutzung des Rundfunks wurde zu einer sensationellen Blamage. Antifaschisten entzogen nämlich um 21.15 Uhr Hitler das Wort.“³

Auch Stuttgarter Sozialdemokraten waren im Widerstand aktiv. Am 2. März 1933 erklang aus dem Rundfunk mitten in der Direktübertragung eines Englischkurses die Parole „Nieder mit Hitler, Freiheit“. Doch die Widerstandsaktionen blieben vereinzelt. Die Gespaltenheit der Arbeiterbewegung, die fatale Illusion der Gewerkschaftsführung, ihre Organisation trotz des Faschismus retten zu können, die am 2. Mai mit der Besetzung der Gewerkschaftshäuser so jäh beendet wurde, haben verhindert, daß auf die faschistische Machtergreifung mit dem politischen Generalstreik, der effektivsten Waffe der Arbeiterbewegung, reagiert wurde.

Gegen Oskar Schlemmer und „ähnliche Experimentierer“

Die nationalsozialistischen Machthaber zeigten bald, wie sicher sie sich fühlten. Als am 14. März 1933 die große Retrospektive des Stuttgarter Malers Oskar Schlemmer im Württembergischen Kunstverein eröffnet werden sollte, wurde der Kunstverein durch eine von ihnen inszenierte Pressekampagne unter Druck gesetzt. Der Leiter des Kunstvereins hielt den Repressalien nicht stand, und die Bilder der Ausstellung wurden kurz vor der Eröffnung wieder abgehängt. Stolz konnte der Stuttgarter NS-Kurier vom 15. 3. 1933 vermelden: „Die gegenwärtige Ausstellung im Kunstverein hat ihr Gesicht gewechselt. Oskar Schlemmer, der Kunstschauspieler, dessen Machwerke von manchem unverständlicherweise als „urdeutsche“ Kunst bezeichnet wurden, ist von den Wänden verschwunden. Im Saal 8, hinter verriegelter Tür, starren Schlemmers traurige Holz-

köpfe kummervoll und... ein bißchen reichlich blöd die Wände an. Für uns ist dies Kapitel erledigt, nachdem der Gegner freiwillig (!) das Feld geräumt hat.“ (Das in Klammern gesetzte Ausrufezeichen diente als zynischer Kommentar.)

Der Vorwurf des Kunstbolschewisten war keine Erfindung dieses Nazi-Schreiberlings. Schon am 12. November 1919 waren Oskar Schlemmer und die Uecht-Gruppe an der Stuttgarter Kunstakademie, die damals die Berufung von Paul Klee gefordert hatten, von dem Dichter Paul Endlerling in einer Zuschrift an die „Süddeutsche Zeitung“ so beschimpft worden. Unter dem Titel „Kunst und Bolschewismus“ wurden bereits damals jene Argumente geprägt, die im Faschismus herrschende Kunstdoktrin werden sollten: „Jene... Gleichsetzung alles Modernen mit Krankhaftigkeit und mit Bolschewismus“.⁴

Nur wenige protestierten gegen die Schließung der Schlemmer-Ausstellung. Einer von ihnen war der Stuttgarter Kunsthändler Karl Valentin. In der Zeitschrift „Die Weltkunst“ attackierte er den Kunstverein: „Aufgrund einer unwilligen Presseäußerung über diese Ausstellung hat der Kunstverein nun seit dem 11. März die Bilder abgehängt und in zwei verschlossenen Räumen an den Wänden aufgestellt. Es heißt, daß das geschehen sei, um die wertvollen Arbeiten vor einer Gefahr der Zerstörung zu retten... Es hätte wirklich gar keiner besonderen Zivilcourage, sondern nur eines geistigen Rückgrats bedurft, einer tatsächlichen künstlerische Überzeugung, um die Kunst Schlemmers gegen etwaige unverständige Angriffe zu verteidigen... Und nun zu den Einwänden gegen Schlemmers Kunst selbst. Wenn man die künstlerisch zweifelhafte Arbeit so vieler Kunstvereine und den beschämend niedrigen Stand der allgemeinen Kunstpflege und -erziehung bedenkt, dann darf man sich gar nicht wundern, wenn selbst die Tagespresse, ja ganze Bildungsschichten zur Kunst kein richtiges Verhältnis haben. Vor allen Dingen sollte man jetzt den überlegenen Standpunkt abtun, die Erziehung des Publikums sei nicht möglich. Wer es wirklich ernst meint sowohl mit der Kunst als auch mit der geistigen Verantwortung seinen Mitmenschen gegenüber, der hat die Pflicht, bei jeder nur möglichen Gelegenheit die Kunst und das Beschauerpublikum aus ihrer Isolierung herauszuführen.“⁵

Der Kunsthändler Valentin versuchte sein humanistisches Kunstverständnis gegen die nationalsozialistische Eliminierungskampagne der modernen Kunst aufrechtzuerhalten. Im September 1933 führt er in seiner Stuttgarter Galerie eine

Schlemmer-Ausstellung durch. Die Nazi-Kulturpäpste fühlten sich bedroht und griffen zum Mittel der Drohung: „Die Zeit hat gegen Oskar Schlemmer und ähnliche Experimentierer entschieden. Karl Valentin sollte nicht so sehr die Zeit mißverstehen, daß er glaubt, fortführen zu können, was vor dem 30. Januar begonnen war.“⁶

Im selben Zeitungsartikel wurde auch zum ersten Mal positiv definiert, was die nationalsozialistische Kunst ausdrücken soll: „... auch ihm dürfte die große kulturpolitische Rede des Reichskanzlers in Nürnberg zu Ohren gekommen sein, aus der jeder entnehmen kann – wenn er will? – welche Tendenz auch in unsere bildende Kunst gelegt sein soll. Sowenig wir wünschen, daß sie politisch sei, ebenso leidenschaftlich wünschen wir, daß sie in ihrem Kern gesund oder, wenn es das Fremdwort besser ausdrückt, positiv sei und in diese Richtung hin wirke.“⁷

Was „deutsche Künstler“ nicht malen

Noch deutlicher wurde diese Kunstideologie in der Aufgabenbeschreibung der „Neuen Deutschen Malerei“ von F.A. Kaufmann aus dem Jahre 1941 dargestellt: „Sie (die deutschen Künstler) malen keine Absinthtrinker und Roulettespieler mehr, keine schwindsüchtigen Zirkusreiterinnen, keine marionettenhaften Balletteusen, keine gähnend leeren Masken und keine geschminkten Freudenmädchen. Es liegt ihnen nichts an der fatalen Einheitlichkeit von Elendsvierteln, großstädtischen Wüsteneien und Kaschemmen. Nicht einmal das Recht, Szenen hoffnungsloser Not mit dem Unterton der scharfen Kritik, der stillen Anklage, des herzlichen Erbarmens darzustellen und so das soziale Gewissen anzusprechen, gestehen sie sich zu... Sie wollen Anwälte des positiv behaupteten Lebens sein.“⁸

Die Nationalsozialisten begnügten sich nicht damit, Ausstellungen zu schließen – schon früh beginnt der Terror gegen Kunstwerke und Künstler. Anfang 1930, nachdem die NSDAP in Thüringen ihren ersten entscheidenden Erfolg bei Landtagswahlen erreicht hatte, wurde Thüringen zum Experimentierfeld einer NSDAP-Kultursäuberungsaktion (Erlaß des Innenministers Frick „Wider die Neherkultur – für deutsches Volkstum“). Der völkische Maler Schultze-Naumburg, von den Nazis in die Funktion des Direktors des ehemaligen Bauhauses in Weimar gehievt, ließ im Oktober 1930 Oskar Schlemmers sieben Jahre zuvor geschaffene malerische und plastische Wandgestaltung abschlagen und übertünchen.

Oskar Schlemmer, Unterricht I, 1928, Öl und Tempera/Leinwand, 239 × 155,5 cm, Staatsgalerie Stuttgart.

Auf der Tafel Unterricht wird das Ideal einer neuen Schule, einer neuen Erziehung dargestellt. Umgeben von Natur, Erziehung durch das Kollektiv, Autorität nicht durch Funktion (Lehrer), sondern durch Wissen (erklärender Zeigefinger), und freie Betätigung in Kunst, Sport und Natur – das waren die Prämissen dieses idealen Lehrbetriebs.

Dies widersprach der Wehrsportkonzeption, der Ertüchtigungs- und Rassenideologie der Nationalsozialisten.

Das Gemälde war als Bild 3 der ersten Fassung des Museums Folkwang Essen gemalt worden. Die endgültigen Wandbilder werden 1934 entfernt und sind seitdem verschollen.

Freiwillig niemals einverstanden

Zur selben Zeit, als die Weimarer Wandbilder zerstört wurden, stellte Schlemmer die neun Wandbilder des Essener Museums Folkwang fertig. Doch auch sie sollten dem Vandalismus der Nazis zum Opfer fallen. Ihr Auftraggeber, Ernst Gosebruch, schlug Schlemmer im Juni 1933 vor, sie zu verkaufen. Auf dieses Warnsignal antwortete der Künstler: „Damit kann ich mich freiwillig niemals einverstanden erklären, und ich sollte meinen, Sie auch nicht. Etwas anderes ist es, wenn Sie gezwungen werden, die Wandbilder zu entfernen oder gezwungen, sie zu veräußern. Ich finde, daß die einzige Form, den kulturellen Diffamierungen zu weichen, die Form des Zwangs sein kann, niemals aber der freie Wille.“⁹

Gosebruch wurde von den braunen Machthabern entlassen, und Klaus Graf von Baudissin, der sich wenige Monate zuvor mit der Ausstellung „Novembergeist – Kunst im Dienste der Zersetzung“ in Stuttgart sein Kulturstürmer-Zeugnis ausgestellt hatte, wurde neuer Direktor des Folkwang-Museums. Es war „der gleiche Baudissin, der dem Künstler 1934 schriftlich erklärte, daß eine Vernichtung oder Übermalung unter seiner Ägide nicht erfolgen würde, (er) gehörte drei Jahre später zu den Hauptverantwortlichen jener letzten verheerenden Erfassungsaktion, der die gesamte Moderne und auch Schlemmers Folkwang-Tafeln zum Opfer fiel.“¹⁰

1933 wurde Schlemmer nach nur einem Semester Lehrtätigkeit an den Vereinigten Staatsschulen für Kunst und Kunstgewerbe in Berlin-Charlottenburg entlassen. Vorausgegangen war ein Pogromplakat nationalsozialistischer Studenten an der Akademie. Unter dem Motto „meidet diese



Lehrer" wurden Carl Hofer, Oskar Schlemmer und weitere Lehrer als „destruktive, marxistisch-jüdische Elemente“ diffamiert. Schlemmer, kein Kämpfertyp, beschwerte sich nur beim Ortsgruppenleiter der NSDAP und versuchte durch einen Protestbrief an Minister Goebbels, diesen zu bewegen, die Diffamierungskampagne gegen die Künstler einzustellen: „Tief erschüttert durch Meldungen aus verschiedenen Städten des Reichs wie Dessau, Mannheim, Dresden, wo der Museumsbesitz an modernen Bildern in ‚Schreckenskammern der Kunst‘ zusammengebracht, mit den Summen, die seinerzeit dafür bezahlt wurden, versehen, dem Gespött und der Empörung des Publikums preisgegeben werden, erlaube ich mir, mich an Sie zu

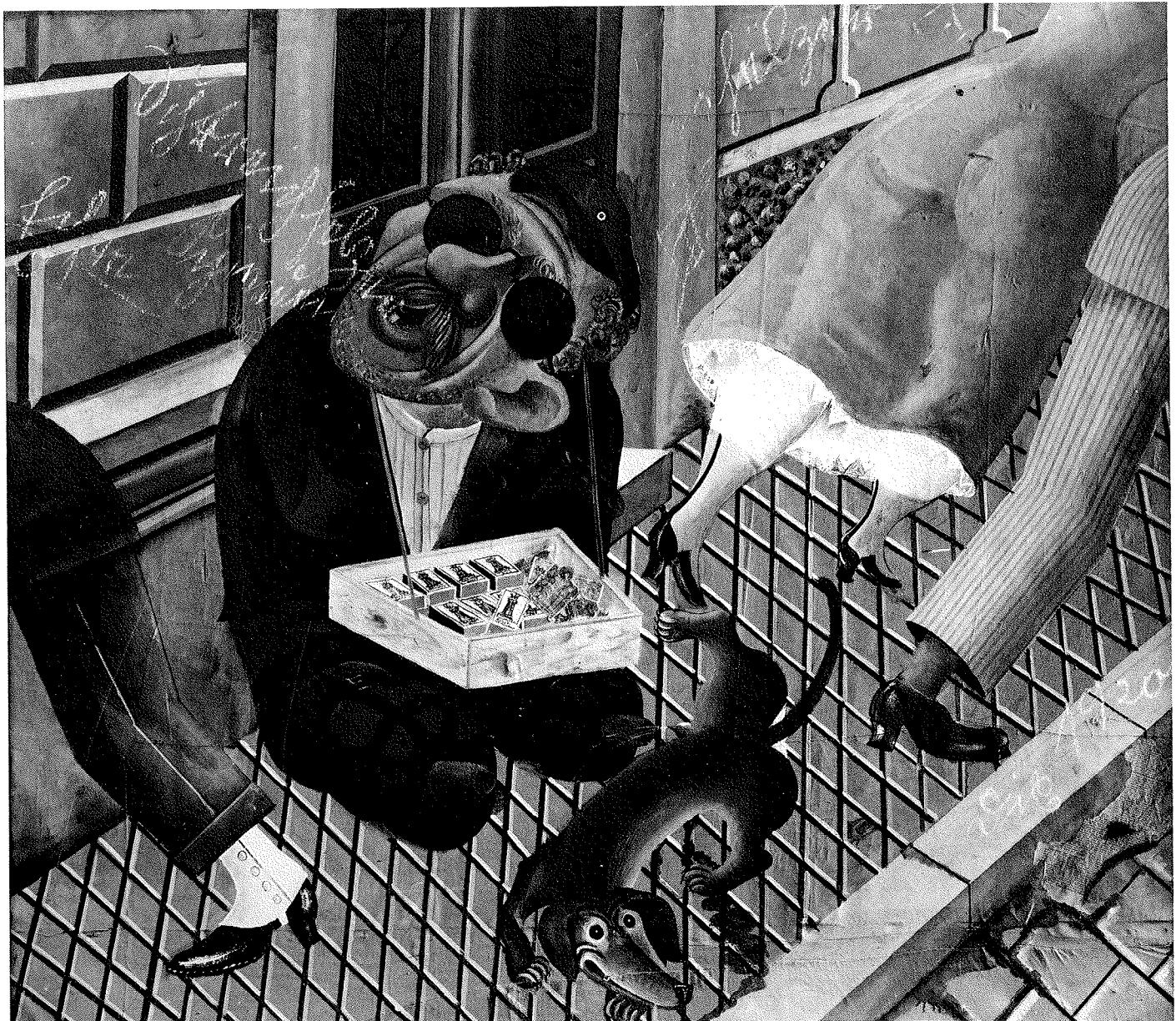
wenden mit der dringenden Bitte, hier Inhalt zu gebieten... Es werden heute die Bilder der toten und lebenden Modernen diffamiert! Sie werden als artfremd, un-deutsch, unwürdig und unnatürlich verfemt. Es werden ihnen politische Motive unterstellt, um die es sich beim größten Teil der betroffenen Werke niemals handeln konnte. Die Künstler sind im Grund ihres Wesens unpolitisch und müssen es sein, weil ihr Reich von einer anderen Welt ist. Es ist immer die Menschheit, die sie meinen; das Totale, mit dem sie verbunden sein müssen.“¹¹

Dieser Brief ist charakteristisch für Schlemmer. Er scheute die offene Konfrontation, hoffte zunächst noch durch Argumente selbst höchste Nazigrößen zu

überzeugen, resignierte aber dann gezwungenermaßen. Diese Resignation wird schon in einem früheren Brief deutlich, den Schlemmer, von bitteren Ahnungen erfüllt, am 1. Dezember 1930 an Meyer-Amden schrieb: „... wird man sich, wenn die Nazis regieren, in die böhmischen Wälder zurückziehen müssen, oder directement in den nächsten Krieg“.

Malverbot für Emil Nolde

Der Naziterror traf auch Künstler, die sich zunächst mit dieser Bewegung identifiziert hatten. Emil Nolde war schon 1920, gleichzeitig mit Adolf Hitler, in die NSDAP eingetreten. Doch auch er blieb nicht verschont: 1933 wurde er zum „freiwilligen“





Otto Dix, Streichholzhändler, 1920, Öl und Collage/Leinwand 141,5 × 166 cm, Staatsgalerie Stuttgart.

Der Krüppel, erblindet und an Händen und Beinen amputiert, ist am Anker auf der Mütze als Matrose erkennbar. Das Schlachtopfer eines barbarischen Krieges verkauft Streichhölzer. Ignoriert von den vorbeilegenden Passanten, bepißt von einem Dackel, ist er an ein pompöses Verwaltungsgebäude gelehnt – ein Antiheld und ein eindringliches „Krieger-Denkmal“. In der Münchener Ausstellung „Entartete Kunst“ von 1937 wird Otto Dix eine ganze Abteilung „Gemalte Wehrsabotage“ gewidmet. Der Ausstellungsführer schreibt dazu:

„Hier tritt die Kunst in den Dienst der marxistischen Propaganda für die Wehrpflichtverweigerung. Die Absicht tritt klar zutage: Der Besucher soll im Soldaten den Mörder oder das sinnlose Schlachtopfer einer im Sinn des bolschewistischen Klassenkampfes ‚kapitalistischen Weltordnung‘ erblicken. Vor allem aber soll dem Volk die tief eingewurzelte Achtung vor jeder soldatischen Tugend, vor Mut, Tapferkeit und Einsatzbereitschaft aus-

getrieben werden. So sehen wir in den Zeichnungen dieser Abteilung neben bewußt Abscheu erregenden Zerbildern von Kriegskrüppeln und den mit aller Raffinesse ausgemalten Einblicken in Massengräber die deutschen Soldaten als Trottel, gemeine erotische Wüstlinge und Säufer dargestellt. Daß nicht nur Juden, sondern auch deutschblütige ‚Künstler‘ mit solch niederrächtigen Machwerken die feindliche Kriegsgreuelpropaganda, die damals schon als Lügenewebe entlarvt war, nachträglich auf diese Weise unaufgefordert erneut bestätigen, wird für immer ein Schandfleck der deutschen Kulturgeschichte bleiben.“

Emil Nolde, Im Zitronengarten, 1933, Öl/Leinwand, 73 × 88 cm, Staatsgalerie Stuttgart.

In dem Bild voller Naturidylle und farbenfroher Vitalität ist ein sich eng aneinanderschmiegendes Liebespaar dargestellt. Die Innigkeit der Beziehung wird besonders in den zärtlich ineinandergelegten Händen deutlich. Das Paar trägt porträthaft Züge: Nolde und seine Frau Ada sind deutlich erkennbar. Im neuen Besucherkatalog der Stuttgarter Staatsgalerie „Malerei und Plastik des 20. Jahrhunderts“ wird diese scheinbare Idylle problematisiert: „Gemalt im Jahr der Machtergreifung Hitlers 1933 – vor diesem Hintergrund ist die Idylle vielleicht doch nicht so ungebrochen wie es zunächst den Anschein hat. Das Paar ist dicht an den linken Bildrand gerückt, vielleicht sogar im Begriff, sich aus dem Bildraum zu entfernen. Ist damit nicht auch die Vertreibung aus dem Paradies mitgedacht?“ Die Nolde-Biografie im Katalog allerdings endet mit dem Umzug nach Seebühl, 1927. Verfolgung und Diffamierung des Künstlers durch die faschistischen Machthaber bleiben ausgespart.

Austritt aus der Akademie der Künste aufgefordert. 1052 seiner Werke wurden als entartet aus den Museen entfernt. 1937 hingen dann 48 seiner Gemälde in der Ausstellung „Entartete Kunst“. Ähnlich wie Schlemmer reagierte Nolde mit Briefen an die Unterdrücker gegen seine Unterdrückung: „Ich schrieb, daß ich als geborener Bauernsohn von neun hintereinander, auf gleichem Hof wohnenden Geschlechtern der erste sei, welcher vom Dorf in die Welt hinausgezogen wäre, ich sei nicht ‚entartet‘, meine Kunst sei gesund und stark, sie enthalte keine ‚Übertreibungen oder Spitzfindigkeiten, keine gewaltsame Stilisierung oder geringste Anzeichen von Dekadenz oder Schwäche‘. Ich schrieb, daß es mir gewiß nicht zustehe, dies selbst zu sagen, nur durch die Verhältnisse gezwungen, müsse ich es tun.“¹²

Mit Welch primitivem Haß die Nazis auf den Expressionismus, auf die Farbigkeit eines Emil Nolde reagierten, wird in der Hitler-Rede zur Eröffnung der Ausstellung „Entartete Kunst“ in München 1937 deutlich: „Ich habe hier unter den eingeschickten Bildern manche Arbeiten beobachtet, bei denen tatsächlich angenommen werden muß, daß gewissen Menschen das Auge die Dinge anders zeigt, als sie sind, d.h., daß es wirklich Männer gibt, die die heutigen Gestalten unseres Volkes nur als verkommene Kretins sehen, die grundsätzlich Wiesen blau, Himmel grün, Wolken schwefelgelb usw. empfinden oder, wie sie vielleicht sagen, erleben. Ich will mich nicht in einen Streit darüber einlassen, ob diese Betreffenden das nun wirklich so sehen und empfinden oder nicht, sondern ich möchte im Namen des deutschen Volkes es nur verbieten, daß so bedauerliche Unglückliche, die ersichtlich an Sehstörungen leiden, die Erzeugnisse ihrer Fehlbetrachtung der Mitwelt mit Gewalt als Wirklichkeiten aufzuschwätzen versuchen, oder ihr gar als ‚Kunst‘ vorsetzen wollen. Nein, es gibt nur zwei Möglichkeiten: Entweder diese ‚sogenannten Künstler‘ sehen die Dinge wirklich so und glauben daher an das, was sie darstellen, dann wäre zu untersuchen, ob ihre Augenfehler entweder auf mechanische Weise oder durch Vererbung zustande gekommen sind. Im einen Fall tief bedauerlich für diese Unglücklichen, im zweiten wichtig für das Reichsinnenministerium, das sich dann mit der Frage zu beschäftigen hätte, wenigstens eine weitere Vererbung derartiger grauenhafter Sehstörungen zu unterbinden.“¹³

Am 23. August 1941 erhielt Nolde ein endgültiges Malerverbot durch Ziegler, den Leiter der Reichskulturkammer („Anläßlich der mir vom Führer aufgetragener Aus-

merzung entarteter Kunst...“). Nolde, zutiefst betroffen: „Als dieses Mal- und Verkaufsverbot ankam, stand ich mitten im schönsten produktiven Malen. Die Pinsel glitten mir aus den Händen. Die Nerven eines Künstlermenschen sind empfindlich, sein Wesen scheu und sensibel. Ich litt seelisch, weil ich glaubte, meine vollreifsten Werke noch malen zu müssen. Mit einem Schwert über dem Kopf hängend, waren mir Bewegung und Freiheit genommen.“¹⁴

Doch Nolde malte weiter. Es entstanden die „Ungemalten Bilder“. Wegen der ständigen Kontrollen der Gestapo benutzte er keine Ölfarben. Er hatte Angst, der Geruch könnte ihn verraten. Die kleinen Aquarelle ließen sich leichter verbergen.

Otto Dix – „Novembergeist, Kunst im Dienst der Zersetzung“

Den stärksten Haß empfanden die Nazis gegen jene Künstler, die sich der Arbeiterbewegung verbunden fühlten. Das friesartige Wandbild von Otto Dix im Dresdener Hygienemuseum wurde kurzerhand abgehackt und gänzlich zerstört. Aus seiner Lehrtätigkeit an der Dresdener Kunsthochschule wurde der Künstler dann mit der Begründung entlassen, „daß sich unter seinen Bildern solche befinden, die das sittliche Gefühl des deutschen Volkes aufs schwerste verletzte, und andere, die geeignet sind, den Wehrwillen des deutschen Volkes zu beeinträchtigen.“¹⁵

Noch deutlicher der Haß in der zynischen Randbemerkung, die der sächsische Ministerpräsident Manfred von Killinger Dix in die Personalakte schrieb: „Lebt denn das alte Schwein immer noch.“¹⁶

Wie schwierig es war, unter diesen Verhältnissen zu leben, geht aus einem Brief von Dix an den New Yorker Kunsthändler I. B. Neumann hervor: „Wenn man jetzt arbeitet, ist es, als ob man für ein künftiges Jahrhundert arbeitet; allen offiziellen Heutigen ist man ein Scheul und Greuel... Du wirst wissen, daß ich am 8. April d. J. durch die nationale Regierung entlassen worden bin, ohne Pension. Als Grund wurden meine Kriegsbilder angegeben, die geeignet seien, den Wehrwillen des Volkes zu untergraben. Ich mußte von Dresden wegziehen und wohne jetzt in Randegg bei Singen. Wir leben unter äußerst kümmerlichen Umständen, sozusagen von der Hand in den Mund, und ich habe fortwährend Sorgen, wie ich Brot und Heizung bezahlen soll. Die Kinder haben schon Zehen und Finger erfroren... Die Verkäufe und Aufträge haben seit nunmehr einem Jahr hier gänzlich aufgehört. Es wird wahr-

Max Beckmann, Traum von Monte Carlo, 1939–1943, Öl / Leinwand, 160 × 200 cm, Staatsgalerie Stuttgart.

Das Gemälde von Max Beckmann ist wirr und vielschichtig wie ein Traum. Es ist der Alpträum eskalierender Gewalt, an deren Ende die alles vernichtende, unaufhaltsame Explosion steht. Zwei entblößte Frauen, ihren Körper darbietend, und eine ausgezehrte ältere Dame spielen Karten, das Trumpfspiel fällt...

Die nächste Runde wird von Männern ausgetragen, bedrohlich-aggressiv der eine, verschlagen der andere. Die Karten werden zusammengerafft, der Zweikampf wird mit Schwertern fortgesetzt. Die nächste Runde ist vorbereitet: Die Sekundanten warten mit den glimmenden Bomben in den Händen. Im Katalog der Staatsgalerie „Malerei und Plastik des 20. Jahrhunderts“ wird das Bild autobiographisch interpretiert: „Vor dem Hintergrund des eskalierenden Weltkrieges, in dessen letzter Phase Beckmann sein Bild im Amsterdamer Exil zu Ende malte, reflektiert sein Traum von Monte Carlo nicht nur die eigene, von der Verfolgung durch die Nazis bedrohte Existenz, sondern wird auch zum Gleichnis für eine Gesellschaft, die durch Luxus, Gewinnsucht und Ausschweifung ihren eigenen Untergang heraufbeschworen hat.“

scheinlich auch in den nächsten zehn Jahren nicht besser werden. So war es immer schon, man hatte nie Interesse für die wahren Künstler. Schon um 1500 schrieb – ich glaube, es war Wolgemut, auf ein Bild „Schrie o Kunst und klag Dich sehr, Din behgeht jetzt niemand mehr.“¹⁷

Auch in Stuttgart wurde Otto Dix bald diffamiert. Schon im Juni 1933 eröffnete die graphische Sammlung der Staatsgalerie im Kronprinzenpalais eine Ausstellung „Novembergeist, Kunst im Dienste der Zersetzung“: „In der Ausstellung wird eine Fülle von Beispielen vorgeführt, in denen Künstler von zweifellos hohen artistischen Fähigkeiten ihre Kunst dazu mißbraucht haben, in den Dreck zu ziehen, was dem sein Deutschtum liebenden Bürger heilig war: das Vaterland, das deutsche Lied, die deutsche Frau, das Heldische, das Schöne, das Fromme, das Gemütvolle... Daß solches Gift jahrelang verspritzt werden konnte, ohne daß sich in weiteren Kreisen ein ernsthafter Widerstand erhoben hätte, ist beschämend, vor allem für die deutsche Kunstkritik, die sich leider zum größten Teil in den Dienst solcher Zersetzung stellte.“¹⁸

Diese Ausstellung umfaßte Werke von Dix, Grosz, Felixmüller, Beckmann und Paul Kleinschmidt. Der Besuch der Ausstellung war jungen Menschen unter 21 Jahren verboten und die gewollte Pogromstimmung wird in einem Kommentar des



Stuttgarter NS-Kuriers vom 13. Juni 1933 deutlich: „Was kann das schon für eine Kunstausstellung sein..., die anzusehen man einer Frau, die man sehr verehrt, nicht zumuten möchte, weil man mit Recht meint, ihr frauliches Empfinden werde durch sie verletzt?“ Trotzdem kamen die Ausstellungsmacher mit ihrer Argumentation in Schwierigkeiten. Die fast altmeisterliche Maltechnik von Otto Dix machte ihn schwer angreifbar – die sonst häufig angewandte Methode, Kunstwerke mit Arbeiten geistig Behinderter zu vergleichen, verfing nicht. Deshalb wurde inhaltlich gegen Dix diskutiert – Kunst sollte jetzt Tendenzkunst sein und offensiv die faschistische Ideologie vertreten: „Seine großen zeichnerischen Fähigkeiten sollen unbestritten gelten, aber in der Kunst bedeutet Begabung, Talent, ja sogar Genie nichts, wenn es nicht mit wirklichem Menschentum verbunden ist. Einen reifen Künstler ohne den

großen Menschen können wir uns nicht denken; ihn gibt es auch nicht. Vielleicht wirft jemand dagegen ein, daß der graphische Zyklus ‚Der Krieg‘ doch von tiefer Menschlichkeit, von großem Mitleid spreche. Wohl sahen Millionen dasselbe Grauen, erlebten mit demselben Mitgefühl das Entsetzliche, aber sie verschlossen es in sich, überwanden es, daneben aber sahen sie auch das Heldische, wußten um den Opfergang ihres Volkes und erkannten einen Sinn darin. Dix erklärt sich bankrott vor diesem Erlebnis, geradezu diabolisch ist seine eiskalte Beobachtungsgabe, ob er das Grauen im verlassenen Graben darstellt, abstoßende Szenen im Bordell oder ein Selbstporträt mit dem Bildnis seiner Frau: Es ist das gleiche, ich möchte sagen, ‚gefrorene Gefühl‘, das den, der mit dem Leben, dem Blühenden, Fruchtragenden, sich verbunden fühlt, bis ans Herz hinan erkaltet.“¹⁹

„Von Krieg zu Krieg“

Wurde hier noch mit dem negativen Vorbild gearbeitet, so zeigte die graphische Sammlung der Staatsgalerie ab September 1933 unter dem Titel „Von Krieg zu Krieg – Darstellungen aus großen Kriegen unter Einschluß des Weltkriegs“ eine Ausstellung, die der direkten ideologischen Kriegsvorbereitung diente: „Zu allen Zeiten fand der Künstler seine Aufgabe und seine Ehre darin, Kampf und Heldentat mit den Mitteln seiner Kunst darzustellen.“²⁰

Euphorisch berichtet der NS-Kurier: „Eine jede Zeit ist durch besondere Formen des Erlebens gekennzeichnet. Auch in der Darstellung des Kriegserlebnisses kommt dies deutlich zum Ausdruck. Noch gesteigert wird dieser Wandel durch die dauernde starke Veränderung, die die Kriegsmittel durchgemacht haben. Deshalb bietet die neueste Ausstellung im

Kronprinzenpalais dem Kunstliebhaber wie dem Soldaten interessantes.“ Wenige Zeilen danach begründete der Artikelschreiber, warum Dix aus dieser Ausstellung ausgeschlossen worden war: „... Wäre Otto Dix nicht so gänzlich auf das Negative eingestellt, leugnete er nicht in allem das Heldische, das Heroische, das die Männer der Front vier Jahre lang lebten, dann müßte für ihn in dieser Ausstellung auch ein Platz sein... Die Museumsleitung tat gut daran, in dieser Bilderfolge etwas von dem Großen und Schicksalhaften des Krieges sichtbar werden zu lassen.“²¹

260 Bilder von Otto Dix wurden aus deutschen Galerien und Museen entfernt, 16 davon 1937 auf der Ausstellung „Entartete Kunst“ in München gezeigt. „Der Schützengraben“ und die „Kriegskrüppel“ brannten im März 1939 auf dem Hof der Berliner Hauptfeuerwache.

Dix über diese Zeit: „Es war ja auch ärgerlich, daß sie nichts weiter gegen mich unternehmen konnten, als die Bilder zu zerstören. Im September 1939 haben sie, nach dem Attentat im Münchner Bürgerbräukeller, versucht, mir die Teilnahme daran nachzuweisen. Lächerlich. Eine Woche war ich in Haft. Hier in Hemmenhofen haben sie eine Haussuchung veranstaltet –, das ganze Haus umstellt dabei! Unter den Bildern haben sie gestöbert. Aber ein großer Teil meiner früheren Arbeiten war in Dresden bei einem Bekannten, in einer Mühle, einer Fabrik, im Lagerraum in Kisten untergestellt. Andere waren in meinem Atelier dort, das ich gleich nach meiner Entlassung gemietet hatte. Auf der Kesselsdorfer Straße, im Arbeiterviertel... Und dadurch sind sie übriggeblieben.“²²

Max Beckmann: „...davon werde ich nicht abgehen...“

Nach dem Gespräch vor dem „Streichholzhändler“ von Otto Dix geht es zu Max Beckmanns „Traum von Monte Carlo“. Parallelen im Leben beider Künstler fallen auf. Auch Beckmann wurde 1933 seiner Lehrtätigkeit enthoben – er war Professor am Städel in Frankfurt. Bilder von beiden wurden in den „Schreckenskammern der Kunst“ ausgestellt, aus den Museen geraubt, ins Ausland verschleudert oder zerstört. Im Unterschied zu Dix emigrierte Beckmann 1937 nach Amsterdam. Aus den Tagebuchaufzeichnungen wird das Emigrantenschicksal deutlich, voll Unge- wißheit über die Zukunft und voller Angst vor deutschen Truppen, die unmittelbar vor Amsterdam stehen.

„Samstag, 4. Mai 1940. Dieses neue Heft beginne ich im Stadium der vollkommenen Unsicherheit über meine Exi-

stenz und den Zustand unseres Planeten. Chaos und Unordnung wohin man blickt... Amerika wartet auf mich mit einem Job in Chicago, und das hiesige amerikanische Consulat gibt mir kein Visum... Bei alledem den Kopf hoch zu halten ist nicht einfach, und es ist eigentlich ein Wunder, daß ich überhaupt noch existiere. Zu welcher Plage und Entsetzen, oder zu welcher Freude und Verdienst hat mich mein eigenes Karma noch aufgespart? Das eine ist sicher, Stolz und Trotz den unsichtbaren Gewalten gegenüber soll nicht aufhören, möge das Allerschlimmste kommen. – Ich habe mich mein ganzes Leben bemüht eine Art ‚Selbst‘ zu werden. Und davon werde ich nicht abgehen, und es soll kein Winseln um Gnade und Erbarmen geben, und sollte ich in aller Ewigkeit in Flammen braten. Auch ich habe ein Recht.

Montag, 6. Mai 1940. Schließlich und endlich wird mir alles gleichgültig – habe zu viel und zu lange in Unglück und Verschollenheit gelebt. Sah die alten Welten zerbrechen und in die neue Kasernenwelt, die sich entwickelt, passe ich nun einmal nicht mehr hinein...

Dienstag, 7. Mai 1940. Es sieht so aus, als ob sich die Schlinge meines Schicksals langsam anzöge, noch mit einer hämischen Ironie dazu: Die Verhinderung wegen Paß-Visa nach Amerika zu gehen, trotz Berufung.

Hier in Holland kommt der Krieg auch her – (wieder alle Reservisten einberufen) – und ich werde dann eingesperrt und komme dort um, oder werde von der berühmten und oft erwähnten Bombe getroffen. – Nun, mir ist es auch recht. – Wenn's nur schnell geht – und allein –

Schade nur, ich kann wirklich ganz gut malen. – Aber vielleicht habe ich auch darin genug geleistet.“²³

Die Bombe beherrscht auch das Gespräch vor dem Bild. Die brutale Aggression, eskalierend vom noch harmlosen Kartenspiel über den Zweikampf mit Schwertern hin zur alles vernichtenden Kugelbombe, die schon gezündet ist, wird erkannt. Das Bild wird nicht nur auf den Faschismus und die Brutalität des II. Weltkrieges bezogen, sondern auch aktualisiert auf die Stationierung neuer amerikanischer Mittelstreckenraketen: „Rüstungswahnsinn, Eskalation der Gewalt, da muß man aktiv werden, selber was tun!...“

Ein Ziel des Gesprächs ist damit erreicht. Geschichte, auch die des braunen Terrors, wird nicht als bloße Vergangenheit betrachtet, es werden Lehren für unsere Ge- genwart gezogen.

Ein weiteres Ziel, die Erkenntnis der Notwendigkeit der künstlerischen Breite

wird am treffendsten mit den Worten von Anna Seghers umschrieben, die sie im Exil schrieb:

„Es gab die Schlagworte ‚L'art pour l'art‘ und ‚Tendenzkunst‘ und Schlagworte für alle Zwischenstufen... Die Tendenzkunst hat große Gebiete unbeachtet gelassen, und der Faschismus hat später die Hohlräume der Gefühle für sich benutzt. Die ‚reinen Künstler‘ lassen einen gefährlichen Hohlräum, indem sie das Wichtigste, das Menschlichste, das geschichtsbildende Element auslassen. Der Faschismus hat eher verstanden, daß die zwei feindlichen Lager zusammengehören, als er seine Ausstellung ‚entartete Kunst‘ aufmachte... Jedes unverfälschte Klarsstellen von Elementen der Wirklichkeit war ihm sträflich, jeder soziale Stoff, aber auch die Zergliederung eines Gesichts oder einer Landschaft. Das Bewußtmachen schlechthin war dem Faschismus ein Greuel.“

1 Stuttgarter Zeitung vom 18. 12. 1981.

2 Stuttgarter Zeitung vom 18. 12. 1981.

3 Willi Bohn, Stuttgart: Geheim! Bibliothek des Widerstands, Frankfurt 1969, S. 23.

4 Karin v. Maur, Oskar Schlemmer und die Stuttgarter Avantgarde 1919. Beiträge zur Geschichte der Staatlichen Akademie der Bildenden Künste Stuttgart 1, Stuttgart 1975, S. 12.

5 Dr. F. C. Valentin, Schlemmer und der Württembergische Kunstverein, in: „Die Weltkunst“, 26. März 1933, 7. Jg., Nr. 13, S. 1–2.

6 Zeitgemäße Kunstdpflage? Bemerkung zu der Ausstellung in der Galerie Valentin. In: NS-Kurier, Stuttgart 13. 9. 1933.

7 Zeitgemäße Kunstdpflage?, a. a. O.

8 Frankfurter Kunstverein, Dokumente der Unterwerfung. Kunst im 3. Reich, Frankfurt 1980⁴, S. 268.

9 Karin v. Maur, Im Schatten der Diktatur – Zum Beispiel Oskar Schlemmer. Kunst in Deutschland 1933–1945, Berlin 1978, S. 19.

10 Karin v. Maur, Im Schatten der Diktatur, a. a. O., S. 19.

11 Schlemmer an Reichspropagandaminister Goebbels vom 24. April 1933.

12 Emil Nolde, Reisen Achtung Befreiung, 1919–1946, Köln 1967, S. 115ff.

13 Führer durch die Ausstellung „Entartete Kunst“ München 1937, Nachdruck München 1969, S. 28ff.

14 Emil Nolde, Reisen Achtung Befreiung, a. a. O., S. 115ff.

15 Fritz Löffler, Otto Dix, Leben und Werk. Dresden 1977⁴, S. 97.

16 Fritz Löffler, Otto Dix, a. a. O., S. 101.

17 Brief von Otto Dix an Israel Ben Neumann vom 20. 6. 1934. In Auszügen veröffentlicht in: Diether Schmidt, Otto Dix im Selbstbildnis, Berlin (DDR) 1981, S. 206; und: Akademie der Künste. Zwischen Widerstand und Anpassung. Kunst in Deutschland 1933–1945, Berlin 1978, S. 122.

18 Schwäbischer Merkur, Stuttgart 14. Juni 1933, S. 5.

19 C. A. Drewitz, Tendenziöse Kunstbetrachtung in: NS-Kurier Stuttgart 13. 6. 1933.

20 Stuttgarter Neues Tagblatt – Abendausgabe. 17. Oktober 1933.

21 NS-Kurier Stuttgart 30. 9. 1933, S. 2.

22 Ein harter Mann dieser Maler. Gespräch mit Maria Wetzel, 1965. Abgedruckt in: Diether Schmidt, Otto Dix im Selbstbildnis, Berlin (DDR) 1981, S. 264 ff.

23 Max Beckmann, Tagebücher 1940–1950. Zusammengestellt von Mathilde Q. Beckmann, München, Wien 1979, S. 21f.

24 Anna Seghers, Aufgaben der Kunst. In: Freies Deutschland 1943/44, Heft 12.

Die ROSTA-FENSTER

von Rolf-Hermann Geller



1 Agitationsfahne, 1920

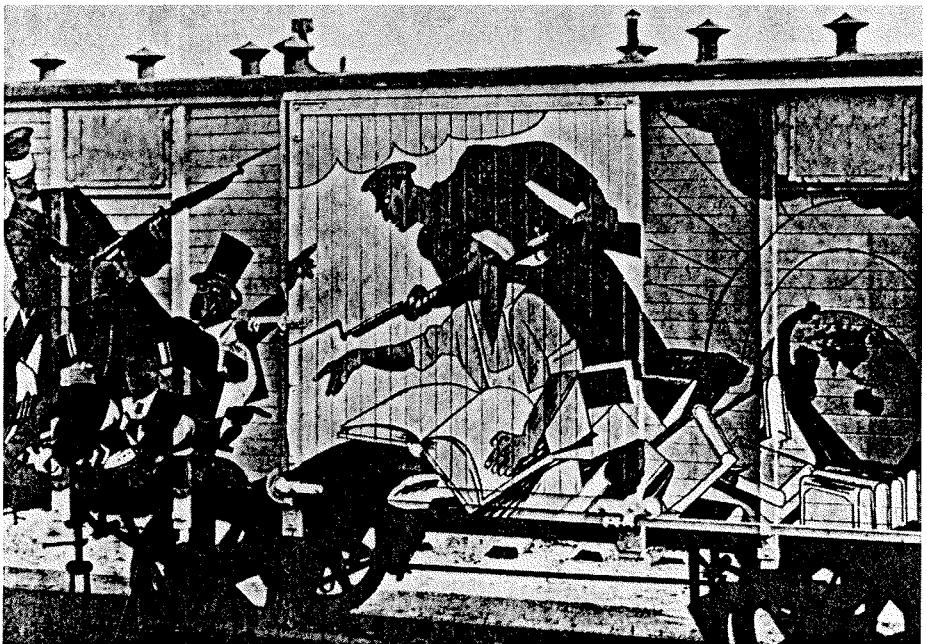
2 Waggon eines Agitationszuges, 1918/19

Februar- und Oktoberrevolution des Jahres 1917, gefolgt von Bürgerkrieg und ausländischer Intervention, lieferten den Bedingungsrahmen für neuartige kulturelle Produkte und Prozesse. Von der staatstragenden Macht, den Sowjets der Arbeiter-, Bauern- und Soldatendeputierten, später den Bolschewiki, wurde der Klassenkampf auch auf den Kultursektor mit dem Ziel ausgedehnt, „die bürgerlichen Kultur- und Bildungsprivilegien abzubauen; die Monopole der die Kultur beherrschenden Intelligenz in Frage zu stellen und das Selbstvertrauen des Proletariats zu stärken“.¹ Daran schien den Bolschewiki für den Aufbau des Kommunismus gelegen zu sein, trug doch die von sozialistischen Gedanken durchdrungene Kunst und Kultur mit dazu bei, überkommene Wertordnungen und ästhetische Begriffe der Bourgeoisie „zu entzaubern, entmythologisieren, entfetischisieren...“.² Die Oktoberrevolution, Stimulanz für das Aufkommen avantgardistisch-expressionistischer Gestaltungen, begünstigte Prozesse der Demokratisierung der Kultur (wie z.B. Öffnen der Museen und Galerien für breite Volksschichten).³

Die Stoßrichtung der neuen Politik hieß „Demokratisierung“ und Förderung spontaner kultureller Selbsttätigkeit der Massen, die in einer proletarischen Laienkultur münden sollte.⁴ Grenzen waren solchen Kulturaktivitäten nur dort gezogen, wo Propagandainteressen des Sowjetstaates auf dem Spiele standen und sich der neue Staat gezwungen sah, nicht den Eindruck eines unkulturellen Zeitgeistes vor den Augen vor allem des europäischen Auslands aufkommen zu lassen. Das Entstehen der

neuen proletarisch-sowjetischen Kollektivkunst wurde entsprechend Lenins Worten, daß „die proletarische Kultur ... die gesetzmäßige Weiterentwicklung der Kenntnisse ... die sich die Menschheit unter Joch der kapitalistischen Gesellschaft erarbeitet hat, sei“,⁵ breit propagiert und legitimiert. Überdies war die „Revolutionierung der Kultur“⁶ nach den Vorstellungen der Bolschewiki – am deutlichsten in der Politik des Volksbildungskommisars Lunatscharski personifiziert – notwendig,⁷ hatte doch an der „Front der ideologischen Organisation“⁸ der Kampf genauso intensiv um das Bewußtsein geführt zu werden, wie in Politik und Ökonomie. Diese Aufgabenstellung für die Kunst ließ ästhetische Produkte – Agitationszüge, -plakate, -plakate, revolutionäre Straßengestaltungen u.ä. – entstehen (Abb. 1–3), die in überhöhter Formensprache das politische Anliegen des Staates zum Ausdruck brachten. Darüber hinaus traten zahlreiche Agitations- und Propagandakollektive an, Medien für lokale Zusammenkünfte, „spontane Aktionen“ und Demonstrationen zu gestalten, die nicht ausschließlich der Selbstdarstellung der Partei, viel eher der Information über die „alltägliche Politik“ – Bürgerkrieg, Ökonomie und Hygienemaßnahmen – dienten.

Daß tagespolitische Themen Grundlage gestalterischen Schaffens sein sollten, und besonders die künstlerische Verarbeitung aus Bereichen des wirtschaftlichen Lebens gewünscht wurde, kam in der nach dem 8. Parteitag der KPR(B)⁹ erhobenen Forderung, daß „alle Kunstschauffenden“ den Aufbau der kommunistischen Wirtschaft zu unterstützen haben, deutlich zum Aus-





3



4

druck.¹⁰ Denn, so der Parteitag, „es gibt keine Formen der Wissenschaft und Kunst, die nicht mit den großen Ideen des Kommunismus und mit der unendlich vielfältigen Arbeit beim Aufbau der kommunistischen Wirtschaft verbunden wären“.¹¹ Diese Forderung war im Zuge des Wiederaufbaus und der Erweiterung der sowjetischen Volkswirtschaft verständlich (ab 1921 unter dem Begriff NEP¹² firmierend), denn die neuen Wirtschaftsformen mit Marktverhältnissen und privatem Handel der Klein- und Mittelindustrie verlangten, das politisch Gewollte kulturell – in diesem Falle visuell – zum Zwecke des Bewußtseinszuwachses großer Gruppen zu organisieren.

Funktion der revolutionären Fensterbilder

Das veranlaßte die ROSTA¹³, die Idee der plakativen „Expressinformation“ Michail Tscheremnychs aufzugreifen und die neuen Wirtschaftsformen, wie sie in den Räten, Genossenschaften und Kollektiven gesehen wurden, teils auch Nachrichten von den Bürgerkriegsfronten bildkünstlerisch gestalten zu lassen und als massenwirksame FENSTER-Plakate herauszugeben. Abgesehen davon, daß „der emotionalen Geladenheit und Wirksamkeit nach ... jedes FENSTER sozusagen nicht einem, sondern mehreren Plakaten üblicher Art adäquat“ war,¹⁴ lag ein Vorteil dieser entweder in geschlossenen Räumen (Bahnhöfen, Agitationslokalen, Kasernen) oder hinter Schaufenstern leerstehender Geschäfte gezeigten FENSTER-Bilder darin, daß sie nicht so bald ausgedient hatten wie gedruckte und an Mauern geklebte Plakate. Darüber hinaus schien nicht nur die Art der Gestaltung, sondern auch die Plazierung des von der ROSTA herausgegebenen Mediums zu gewährleisten, daß das an „massenwirksamen“ Plätzen gezeigte FENSTER-Plakat von Hunderten gesehen wurde.¹⁵

Diese Plakate mit ihrer für die Massenagitation bildidaktischen Bedeutung sind dabei sowohl unmittelbares Experiment im Rahmen der nachrevolutionären Aktion, als auch ein in den gesellschaftlichen Prozeß direkt eingreifendes Kulturprodukt gewesen. Die für kollektives Wahrnehmen angelegten flächenhaften Farbgestaltungen der simultanen und dynamischen Bildfolgen mit Überschriften- und erläuternden Textzeilen deuten an, daß das bürgerliche Subjekt und seine ästhetisch privilegierte Sinnstiftung zertrümmert war. Gerade in der Darstellung der gesellschaftlichen Entwicklung erhielten diese „revolutionären“ Gestaltungen ihren exponierten Stel-

3 Nikolai Kogout, Plakat, 1920. „Mit der Waffe haben wir den Feind erledigt, durch Arbeit werden wir Brot beschaffen. Alle ans Werk, Genossen!“

4 Holzschnitt, 1. Hälfte 18. Jahrhundert

5 Wladimir Majakowski, Rostafenster, 1921. „Willst du? Tritt ein! / 1. Willst die Kälte bezwingen? / 2. Willst den Hunger bezwingen? / 3. Willst essen? / 4. Willst trinken? / Schnell in die Stoßgruppe / vorbildlicher Arbeit!“

6 Wladimir Roskin, Rostafenster, 1920. „In Amerika ist man satt“

7 Unbekannter Künstler, Rostafenster, 1920. „Herhören, Bauer, Werktätiger, Arbeiterin! / 1. So verbringen willst du die Jahre? / 2. Nein? / 3. Dann, wie der Rotarmist alles für euch hingibt an der Front, / 4. gib du alles hin zur Hilfe für die Front.“

8 Wladimir Lebedew, Rostafenster, 1920. „Bauer, wenn du den Gutsherrn nicht füttern willst – ernähre die Front, die dein Land und deine Freiheit verteidigt.“

lenwert, deren Prototyp in der Tradition des Volksbilderbogens (Lubki) des 17. und 18. Jahrhunderts und der satirischen, herrschaftsattackierenden Entlarvungsgrafik von 1905 stand (Abb. 4). Die flächenhafte, teils sehr stilisierte und bunte Farbgebung findet sich bereits in den Ikonen und in der russischen Volkskunst.¹⁶ Den FENSTER-Gestaltern ging es jedoch nicht einfach um die Herstellung eines Kunstgegenstandes. Ihre bildhaften Aussagen sollten auf den Alltag einwirken, zusammen mit anderen Agitations- und Propaganda-medien eine ästhetisch vermittelnde Basis schaffen, mit der die „... wirklichkeitsnahe Betrachtung des heutigen Tages (gelang)“.¹⁷ Zusätzlich zum gesprochenen Wort galt die bildhafte Information als geeignetes Mittel zur ideologischen Beeinflussung und trug, abgesehen von dem großen Vorteil der Einprägsamkeit, den die FENSTER-Plakate boten, mit dazu bei, im Rahmen der „politischen und kulturellen Aufklärungsarbeit ... die Massen zu aktivieren und ihre revolutionäre Stoßkraft dorthin zu lenken, wo der Klassenkampf am heftigsten tobte“.¹⁸

Gestalterische Aspekte

„Die telegraphischen Nachrichten, die sofort in Plakate umgesetzt werden ...“,¹⁹ verlangten eine neue, unorthodoxe Arbeitsweise, die vor allem arbeitsteilig war. In Einzelschritten produziert und aus -teilen bestehend, wurde das FENSTER-Pla-



5

6



49

7



8



9



10

9 Unbekannter Künstler, Ausschnitt aus einem Rostafenster, 1920

10 Michail Tscheremnych, Ausschnitt aus einem Rostafenster, 1920

11 Rostafenster (Privatarchiv Georg Brühl, Karl-Marx-Stadt)

kat dennoch als ein Ganzes aufgenommen, da sich alle grafischen und farblichen Elemente – auch die des Begleittextes – thematisch und formal einem Gemeinsamen verpflichteten. Zwar „handgearbeitet“ und manuell mittels Kartonschablonen vervielfältigt, entbehrten die Plakate dennoch des allzu Individuell-Handschriftlichen. Textlicher Lakonismus und Expressivität der Gestaltung bestimmten mit den annähernd formatgleichen Zeichnungen von 4-6-8-12-14 (seltener 2-3-5-7-9-10-11-13) Einzelmotiven die typische Struktur der FENSTER (Abb. 5). Die Einzelfelder waren in der Anordnung so gesetzt, daß sie, der Reihe nach betrachtet, ein rasches Erfassen des Themas möglich machten. In den Anfängen waren die FENSTER im Aufbau allerdings ziemlich artungleich oder bestanden vielfach aus einer einzigen großformatigen Zeichnung (Abb. 6), in den oftmals ein dem Inhalt nicht angemessener Begleittext untergebracht war; andere wiederum waren in vielerlei Einzelthemen aufgegliedert (Abb. 7). Ab 1920 erst wurden die Kompositionen einheitlicher, bestanden nunmehr aus einer streng-konsequenten Aufteilung mit Bild- und Textteilen – teils Prosatexten –, die miteinander korrespondierten (Abb. 8). Wladimir Majakowski, Wladimir Lebedew, Amschei Nürenberg, Alexei Lewin, Wladimir Roskin, Anton Lawinski und Wassili Chwostenko entwarfen im Auftrage der ROSTA einzelne FENSTER. Etliche stammen auch von dem namhaften russischen Plakatgestalter und -theoretiker Dimitri Moor, ferner schufen Pjotr Aljakrinski und Iwan Jefimow je zwei, bzw. ein FENSTER.

Unterstützung erfuhren diese Gestalter von Studenten des WCHUTEMAS (der Höheren Künstlerisch-technischen Werkstatt²⁰). Denn die Herausgabe der hier besprochenen Plakate verlangte eine besondere – wie oben angesprochen – künstlerische Produktionsform mit Teilarbeit von Kopisten, Schablonen- und Schriftenspezialisten. Jedes Gestalterkollektiv wurde abgerundet durch Ankleber und Kuriere, die die Kopien und Schablonen in weit entfernte Zweigstellen der ROSTA brachten, bzw. verschickten, denn die erfolgreichsten FENSTER-Plakate sollten an mehreren Orten und möglichst gleichzeitig veröffentlicht werden. So brachte man nach dem Vorbild Moskaus auch in Petrograd, Char'kov, Odessa, Iwanowo-Wosnessensk, Kaluga und in anderen Städten ROSTAFENSTER heraus. „Die Vervielfältigungstechnik“, so heißt es in den Erinnerungen Michail Tscheremnychs, „erfolgte blitzartig. Nach Erhalt eines Originals gab es am zweiten Tag schon 50 Exemplare,

nach ein paar Tagen war eine ganze Auflage fertig, die an die 300 Exemplare erreichte. Der Schablonenmacher arbeitete meist mit seiner Familie oder einem kleinen Kollektiv ... Die ersten Kopien, die von den Schablonen eingingen, wurden sogleich an die entlegendsten Zweigstellen der ROSTA versandt; die im Moskauer Gebiet bekamen die letzten Exemplare. Später versandte man außer den Kopien auch die Schablonen, um die FENSTER nochmals an Ort und Stelle zu vervielfältigen.“²¹

Wenn die Auflage eines manuell vervielfältigten FENSTER-Plakates auch geringer als die von einem gedruckten Plakat war, so boten sie dem Leser und Betrachter doch ein Interessantes: Er „wußte, daß dem vorliegenden FENSTER eine neue Nummer auf dem Fuße folgt, und konnte auf sie warten wie auf eine neue Zeitungs- oder Zeitschriftennummer“.²² „Die lakonischen, markanten Zeichnungen der FENSTER brachten die Passanten zum Stehn. Es gab keinen, der nicht herangetreten wäre, und keinen Herantretenden, der nicht gelesen hätte. Den einen verabreichten sie Hiebe, und zwar trafen sie, wie man zu sagen pflegt, direkt ins Schwarze; die anderen versetzten sie in Kümmernis; wieder andere begeisterten sie durch ihre steigige Lebensfreude. Aber sie berührten, sie erregten buchstäblich alle, weil in ihnen die Rede von dem war, was so oder so jeden Staatsbürger der neugeborenen RSFSR anging.“^{23, 24}

Durch den szenischen Charakter und infolge der lakonischen Argumentation gelang es den Gestaltern, die Betrachter in eine gewünschte Richtung (Gestimmtheit) zu bringen. Absicht war, das traurige Diesseits und das „himmlische“ Neue zu zeigen. Symbole, oft zu aktuellen Anlässen geschaffen, und einfache bildnerische Zeichen, die häufig selbst keine Aussage, sondern eher nur Suggestivkraft hatten, bekräftigten das politische Ansinnen, stellten Ziele und Errungenschaften heraus. Häßlich, satirisch und gemein wurden zaristische, sozialdemokratische und weißgardistische – eben „bürgerliche“ – Vertreter karikiert (Abb. 9–11), die als kontrastierende Folie der „neuen“ Menschengestalt entgegengestellt wurden. Der hellen, reinen Farbigkeit kam die Aufgabe zu, den analogischen Weg in eine „glückliche“ Zukunft sinnbildhaft vorwegzunehmen. Typografische Zusätze unterstreichen dabei konfrontierend die aus den gesellschaftlichen Tatbeständen hergeleiteten Bilder/Figuren. Abbild und Wirklichkeit – hierin bekundet sich der spezifische Charakter des ROSTA-FENSTERS – sind entscheidende Komponenten in dem dialektischen Verhältnis von Erfahrung der Realität

tät und künstlerisch-produktivem Eingriff in die Realität gewesen.

Sollte, wie geschehen, Abbildung der Wirklichkeit zum Zwecke der Einflussnahme auf die Wirklichkeit erfolgen, so wird der „Wert“ der FENSTER-Bilder deutlich: das Gehaltvolle, die „Wahrheitskriterien“ dieser Werke sind nicht aus einer postulierten Autonomie der Gestaltungen und aus Formgesetzmäßigkeiten werkimmenser Logik herzuleiten, sondern aus der (damaligen) Wirklichkeit, die es zu vergegenwärtigen und zu verändern galt. Die funktionale Anwendung des Materials und die Konstruktion (Form, künstlerische Methode, Technik) gewährleisteten, daß die FENSTER ihren sozialen Bestimmungen gerecht wurden. In der Traditionslinie des Volksbilderbogens stehend, ist das von der ROSTA herausgegebene FENSTER-Plakat ein bedeutsames parteiliches und emanzipatorisches Kunstprodukt gewesen, dem aufgrund seiner alltagspraktischen Wirksamkeit und hohen inhaltlichen und formalen Kraft die erhoffte Wirkung nicht versagt geblieben ist.

1 Gernot Erler, Das Verhältnis von Politik und Kultur in der Sowjetunion 1917–1932 – Ein Überblick, in: Kultur und Kulturrevolution in der Sowjetunion (Hg. E. Knödler-Bunte, G. Erler). 1. Aufl., Berlin 1978, S. 17.

2 Ebenda.

3 Ebenda.

4 Vgl. ebenda.

5 Zit. nach: V. Manin, Die Große Sozialistische Oktoberrevolution hatte entscheidenden Einfluß auf die Entwicklung der Kunst in Rußland, 3. Aufl., Berlin 1977, S. 9.

6 G. Erler, a.a.O., S. 17.

7 Vgl. ebenda.

8 S. Tretjakow, Die Arbeit des Schriftstellers, Reinbek b. Hamburg 1972, S. 8.

9 Kommunisticeskaja Partija Rossii (Bol'seviki). Kommunistische Partei Rußlands (Bolschewiken).

10 W. Gorbonow, Lenin und der Proletkult (aus dem Russischen von U. Kuhrt u. R. Czichon), Berlin (DDR) 1979, S. 71.

11 Ebenda.

12 Novaja Ekonomiceskaja Politika. Neue Ökonomische Politik.

13 ROSTA Rossijskoe telegrafnoe agentstvo. Russische Telegrafenagentur (1918–1935, danach TASS). Die von der ROSTA herausgegebenen FENSTER-Plakate (auch „Satire-FENSTER der ROSTA“) waren Großplakate besonderen Typs mit politischen, militärischen und wirtschaftlichen Themen, die die Russische Telegraphenagentur 17 Monate herausbrachte. Hernach (nochmals 12 Monate) brachte die Hauptverwaltung für politische Aufklärungsinstitutionen des Volkskommissariats für Bildungswesen („Glaw politproswei“) die FENSTER-Plakate heraus.

14 Wiktor Duwakin, ROSTA-FENSTER. Majakowski als Dichter und bildender Künstler, Dresden 1975, S. 43.

15 Vgl. ebenda.

16 Vgl. Szymon Bojko, Rot schlägt Weiß. Die neue Grafik und das Design der Russischen Revolution (mit einem Vorwort von Herbert Spencer), München 1975 (= Reihe Hanser, 185), S. 43.

17 Vgl. Michail German (zusammengestellt und eingeleitet), Die Kunst der Oktoberrevolution (1917–1921), Leningrad und Düsseldorf 1979, S. 5.

18 Georg Pilz, Rußland wird rot, Satirische Plakate 1918–1922, 1. Aufl. Berlin (DDR) 1977, S. 7.

19 G. Pilz, a.a.O., S. 7.

20 Name einer Kunsthochschule, die in den ersten Jahren der Revolution die progressivsten Künstler Sowjetrußlands vereinigte (vgl. W. Duwakin, a.a.O., S. 44).

21 Zit. nach: W. Duwakin, a.a.O., S. 43.

22 W. Duwakin, a.a.O., S. 43.

23 Ebenda, S. 46.

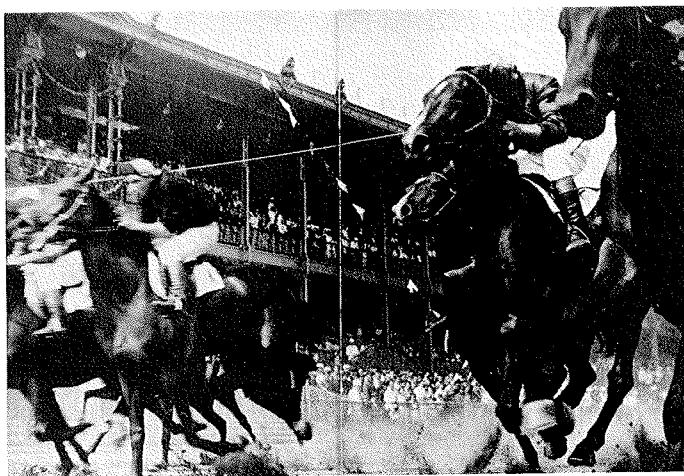
24 RSFSR Rossijskaja Socialisticeskaja Federativnaja Sovetskaja Republika. Russische Sozialistische Föderative Sowjetrepublik.



Küller: Einer mit dem Pflug, sieben mit den Löffeln.



Küller: Wer nicht arbeitet, soll auch nicht essen.



Die Welt von allen Seiten sehen

Über den Fotografen
Alexander Rodtschenko
von Jörg Boström

„Es ist nicht schwer zu sehen, daß wir alle Möglichkeiten der Fotografie ans Licht zu bringen versuchen. Wie in einer außerordentlichen Phantasie, wie in einem Traum, werden alle Wunder der Fotografie in ihrer überwältigenden Realität enthüllt.“

In seinen Fotografien verbinden sich die Widersprüche, welche der frühen sowjetischen Kultur ihre Kraft geben. Als Vertreter einer künstlerischen, „formalistischen“ Auffassung gerät er in die Diskussion mit den „Dokumentaristen“. In seinem Kampf gegen eine historisch überholte, bürgerliche Bildtradition, die er in der Malerei und im Tafelbild weitervegetieren sieht, gerät er in die Opposition zur Kunst der Akademie, später auch in Opposition zu einer dogmatischen Auffassung des sozialistischen Realismus. Seine leidenschaftliche Betonung der formalen Gestaltung in der Fotografie bringt ihm den Formalismusvorwurf ein, als sei er lediglich am „Wie“, nicht am „Was“, an der Form, nicht am Inhalt einer Gestaltung interessiert. Dies wird besonders deutlich in seiner literarischen Kontroverse mit den Fotozeitschriften „Nowy-Lev“ und „Sowjetskoje Foto“. Roland Günter hat sie in einem spannenden Zusammenschnitt in seinem Buch „Fotografie als Waffe“ vorgestellt.¹

Die Aktualität der Auseinandersetzung zeigt sich auch in dieser Zusammenstellung, die fast alles ausmacht, was in dem Buch über sowjetische Fotografie steht. Dies zeigt einerseits die Brisanz der Arbeit von Rodtschenko, andererseits die Informationslücke, die bis heute über sowjetische Fotografen besteht. Bezeichnend auch für die gegenwärtige Situation ist, daß Günter den Fotozeitschriften in ihren schulmeisterlichen Rügen und Empfehlungen bei dieser Diskussion das letzte Wort läßt. Fotografie sei demnach lediglich funktional zu begreifen im Dienst der jeweiligen Absicht.

Rodtschenko, der Dialektiker der Fotografie stammt aus einer Landarbeiterfamilie, sein Vater wurde dann Requisiteur am Thea-

ter, die Mutter war Wäscherin. „Geboren wurde er über einer Bühne.“ (Rodtschenko über sich.)²

Er studierte Malerei und Graphik, stellt seine Gemälde aus. Er veranstaltet Kunstaktionen und Lesungen gemeinsam mit Wladimir Majakowski. Zur Fotografie findet er über seine Arbeit an der Fotomontage und durch sein Engagement an der durch die Revolution sich verändernden Realität. Jetzt ist es der künstlerische Bildjournalismus, die fotografische Erfassung von Wirklichkeitserfahrung mit einer ihr entsprechenden, revolutionären Optik, worauf sich sein Hauptinteresse richtet.

Die Massenmedien, Illustrierte, Film, Buchumschläge, die durch Aufnahmetechnik realisierte subjektive Sicht auf die neuen Wirklichkeiten und ihre durch Filmveranstaltungen ermöglichte massenhafte Verbreitung, die technischen Bildmedien und eine ihnen angemessene optische Gestaltung sind sein neues Arbeitsfeld.

Er entwirft Zeitschriften und Buchtitel, illustriert durch Fotomontagen die Werke seines Dichterfreundes Majakowski, wird Mitarbeiter von Filmdokumentaristen, wie Dsiga Wertow, gestaltet Möbel, Räume, Industrieprodukte; er ist Produktionskünstler. „Alexander Rodtschenko ist einer jener Künstler, welche die Menschen lehrten, unter neuen Blickwinkeln zu sehen. Seine Perspektiven kamen gerade deshalb in der Kinematographie zur Anwendung, weil sie sich als notwendig erwiesen. Sie wurden geschaffen durch die neue menschliche Kultur, die neuen menschlichen Möglichkeiten und ihre Vorausahnungen.“ (Schlowskai)

Da Rodtschenko in der Absicht, die Wirklichkeit mit den geeigneten optischen Mitteln wirksam zu erfassen, die fotografischen Möglichkeiten ausreizt, entwickelt er die Bildsprache weiter und schafft zugleich eine Folge der schönsten Fotos einer neuen Gesellschaft. Ich will versuchen, einige seiner formalen Mittel anzuzeigen in der Absicht, die Aufmerksamkeit auf die fotografische Ästhetik zu richten, die ihm ermöglichte, diese Wirklichkeit dauerhaft, auch für uns noch faszinierend darzustellen.

- Extreme Perspektiven
- Auf- und Untersicht

„Die interessantesten Standpunkte der Gegenwart sind die ‚von oben nach unten‘ und ‚von unten nach oben‘, an ihnen muß gearbeitet werden... Auf diese Weise erweiterte ich die Kenntnisse über einen gewöhnlichen Gegenstand.“ (Rodtschenko)

- Extreme Fernsicht von oben
- Extreme Nahsicht z. B. im Porträt und in Detailaufnahmen
- Entwicklung der Diagonalkomposition als Ausdruck einer dynamischen, spannungsvollen Bildgestaltung. Diagonalkomposition auch durch gekippte, schräggestellte Kamera
- Umsetzung von konkreten Erfahrungen des Gesichtssinnes ins Bild
- Einsatz der Wirkung des Lichts; Streiflicht, grelle Licht-Schatten-Kompositionen, flimmerndes Kunstlicht, durch Gitter gebrochenes Licht, Licht- und Schattenmuster in konstruktivistischer, Effekte der Op-Art vorwegnehmender Weise
- Die Erfassung des dramatischen Augenblicks
- Verwendung konstruktivistischer Flächenstrukturen, die technologische Sehweisen in die Fotografie hineinbringen, wie Raster, Streifen, Verschiebungen, Strukturgitter, Spiralen, gekonnte Wirbel, Serpentinformen (S-Formen)
- Ablösung der herkömmlichen Zentralperspektive, der „Bildoptik vom Bauchnabel aus“ (Rodtschenko), durch die polifokale, mehrperspektivische Sehweise, wie sie z. B. auch die Malerei des Kubismus und Futurismus entwickelt
- Positiv-, Negativbilder
- Kontern, d. h. Seitenverkehrungen
- Die Fotomontage in all ihren Möglichkeiten und

- Die Verbindung von Fotografie und Typografie in einer gesamtkünstlerischen Verwendung, eine Form des Graphik-Design als Universal- und Massenkunst der modernen Gesellschaft

Seine Kamera „befreit sich von heute an für immer von der menschlichen Unbeweglichkeit“, sie ist in unaufhörlicher Bewegung.

Zu Bildern dieser Welt werden seine Fotos, weil sie bei intensiver Entwicklung und Nutzung der optischen Möglichkeiten ihre Themen aus dem sowjetischen Alltag greifen und diese entsprechend der inneren Aussage und Dynamik in eine Form bringen, die zugleich der Sicht- und Sehweise Rodtschenkos entspricht. „Der neue, schnelle und realistische Spiegel Welt – die Fotografie – müßte bei seinen Möglichkeiten, so scheint es, lernen, die Welt von allen Standpunkten aus zu zeigen und die Fähigkeit zu lehren, sie von allen Seiten zu sehen.“ Ein Reportagefoto Rodtschenkos zeigt einen sowjetischen Soldaten in einer Ballongondel „vor dem Aufstieg“, in Untersicht mit dem Ausdruck heiterer Spannung und Neugier im Gesicht. Gleich wird er schweben und seine Welt neu sehen, „von oben nach unten“.

Es ist wichtig, heute und in der Geschichte der Fotografie, einem inhaltlichen Dogmatismus entgegenzutreten, wie ihn z. B. Kuschner in einem Briefstreit mit Rodtschenko vertritt. Die Fähigkeit, die Welt von allen Seiten zu sehen, bedeutet nicht Standpunktlosigkeit. Sie ist die optische Entsprechung zu einem Erkenntnisprozeß, der im historischen Materialismus ebenfalls verankert ist. Es geht gerade Rodtschenko um Parteilichkeit in der Fotografie, nicht um die Verfügbarkeit des „diplomierten Lakaien“, gegen den Lenin polemisiert. „1917 kam die Revolution. Kopfüber stürzte er sich in sie hinein mit glühender Begeisterung für alles Neue, und dabei wußte er, für wen die Revolution war und gegen wen.“ Alexander Rodtschenko über sich)

Lenin betont in seinem Buch „Materialismus und Empiriokritizismus“ die Bedeutung einer beweglichen, vielsichtigen Erkenntnismethode: „Die Empfindung ist ein Abbild der sich bewegenden Materie. Anders als durch Empfindung können wir weder über irgendwelche Formen des Stoffes noch über irgendwelche Formen der Bewegung etwas erfahren; die Empfindungen werden durch die Wirkung der sich bewegenden Materie auf unsere Sinnesorgane hervorgerufen. Dieser Ansicht ist die Naturwissenschaft.“ Den „Sinnen zu trauen“, wie auch Goethe empfiehlt, ist also kein idealistischer, subjektivistischer Irrweg, sondern Teil einer materialistischen Erkenntnismethode, Grundlage realistischer Bildgestaltung. „In der Erkenntnistheorie muß man, ebenso wie auf allen anderen Gebieten der Wissenschaft (und der Kunst J. B.) dialektisch denken, das heißt unsere Erkenntnis nicht für etwas Fertiges, Unveränderliches halten, sondern untersuchen, auf welche Weise das Wissen aus Nichtwissen entsteht, wie unvollkommenes nicht exaktes Wissen vollkommener und exakter wird.“³

Alexander Rodtschenko ist als Proletarierkind und Jugendlicher in Berührung gekommen mit der bürgerlichen Kultur und Kunst. Er wurde in ihr geschult. Weil er sie kennt, kann er sie bekämpfen und zugleich ihre verwendbaren Teile in einer Montage mit neuen Elementen zusammenfügen. Als Maler hat er Empfindung und Kenntnis von der Bedeutung der Fläche als Ausdrucksträger und von Kompositionsprinzipien als informatorische, konstruktive und emotionale Grundlage der visuellen Sprache. Als Bildjournalist erkennt er die Wirklichkeit und ihre Struktur, über die er für andere berichtet. Er entgeht so der Gefahr des Subjektivismus, der Ignoranz dem visuellen Kommunikationspartner gegenüber. Seine Begeisterung für die neue Wirklichkeit gibt ihm den unerschöpflichen Inhalt. Durch seine Arbeit als Graphik-Designer und Industrie-Designer, beim Gestalten von Buchumschlägen, von Illustrationen, von Plakaten und Industrieprodukten erweitert

sich seine Sprache für die Menschen ins Funktionale, in eine von Aufgaben und Zielen mitbestimmte Bildhorei. Die subjektiven Sichten und persönlichen Eroberungen neuer Perspektiven sind zugleich die neuen Sichten der Gesellschaft, deren Veränderungen das Kameraauge Rodtschenkos bestimmt und registriert. Rodtschenko ist als gesellschaftliches Wesen Gestalter gesellschaftlicher Sichten. Für die gegenwärtige Diskussion über formale Gestaltung von engagierter, realistischer Fotografie ist die Auseinandersetzung mit ihm aufschlußreich.

Der Streit zwischen „Formalisten“ und „Dokumentaristen“ in der Sowjetunion der 20er Jahre gibt der neuen optischen Kultur ihre Spannung.

Die Formalisten, zu denen Rodtschenko gezählt wurde, waren der Ansicht, daß die Vermittlung neuer Inhalte in einer neuen Gesellschaft in neuen Formen erfolgen muß, um wirksam zu sein. Sie richteten entschieden ihre Aufmerksamkeit auf die Veränderung der fotografischen Bildsprache, um die sozialen, politischen und technischen Veränderungen auszudrücken. Die Dokumentaristen betonten die Bedeutung des Inhalts. Sie knüpfen eher an der Darstellung realistischer Malerei des 19. Jahrhunderts an, während die Formalisten ästhetische Erfahrungen der abstrakten, „linksradikalen“ Kunst, des Kubismus, Konstruktivismus und Futurismus mit verarbeiteten. In den 30er Jahren setzte sich in der Sowjetunion, unterstützt vom restaurativen Klima der Stalinschen Kulturpolitik, eine verengte konservativ orientierte Auffassung des Realismus in vielen Kulturbereichen durch. Man meinte, dem Geschmack der „Massen“ folgen zu müssen, den man konservativ und brav einschätzte, wie viele Designer in der Werbung für Produkte und Organisationen in unserer Gesellschaft. Rodtschenko wurde von der Gruppe „Oktober“, deren Mitbegründer er war, wegen „Formalismus“ ausgestoßen. Ihm wurde vorgeworfen, „die proletarische Kunst auf den Pfad der westlichen Reklamekunst, des Formalismus und des Ästhetizismus zu stoßen“. Ein Stein des Anstoßes war sein Foto „Der junge Pionier“, heute ein Klassiker der Fotogeschichte. Zwei Jahre später löste sich die Gruppe, die sich selbst amputiert hatte, auf. Das Buch „Sowjetische Fotografen“, das in der DDR konzipiert und gedruckt und im Elefant-Press Verlag in West-Berlin und Westdeutschland in Lizenzausgabe vertrieben wird, stellt dem Werk Rodtschenkos den größten Umfang an Seiten und das Coverfoto zur Verfügung.⁴ Heute ist sein Einfluß auf die Kollegen nicht mehr zu übersehen. Aber auch in den 30er Jahren gab es Stimmen für ihn: „Er hat als erster gezeigt, daß eine vollkommene Technik, eine vollkommene Optik und die Protokollierfähigkeit der Fotografie in sich große künstlerische Möglichkeiten bergen... Die Ästhetik Rodtschenkos schuf alle Voraussetzungen für eine erstklassige, außerordentlich wirkungsvolle und vor allem realistische Fotografie.“

Die Angriffe Rodtschenkos auf die dogmatischen Dokumentaristen bleiben aktuell: „Was zu fotografieren ist, das weiß jeder Fotozirkel, aber wie zu fotografieren ist, das wissen zu wenige... Indem sie es als das Wichtigste in der Fotografie ansehen, was und nicht wie sie aufnehmen, warnen einige Genossen von ‚Lef‘ vor Atelierexperimenten und Formalismus in der Fotografie und verfallen damit in eine Ästhetik der Askese und des Spießertums.“ (Rodtschenko in Nowy Lef)

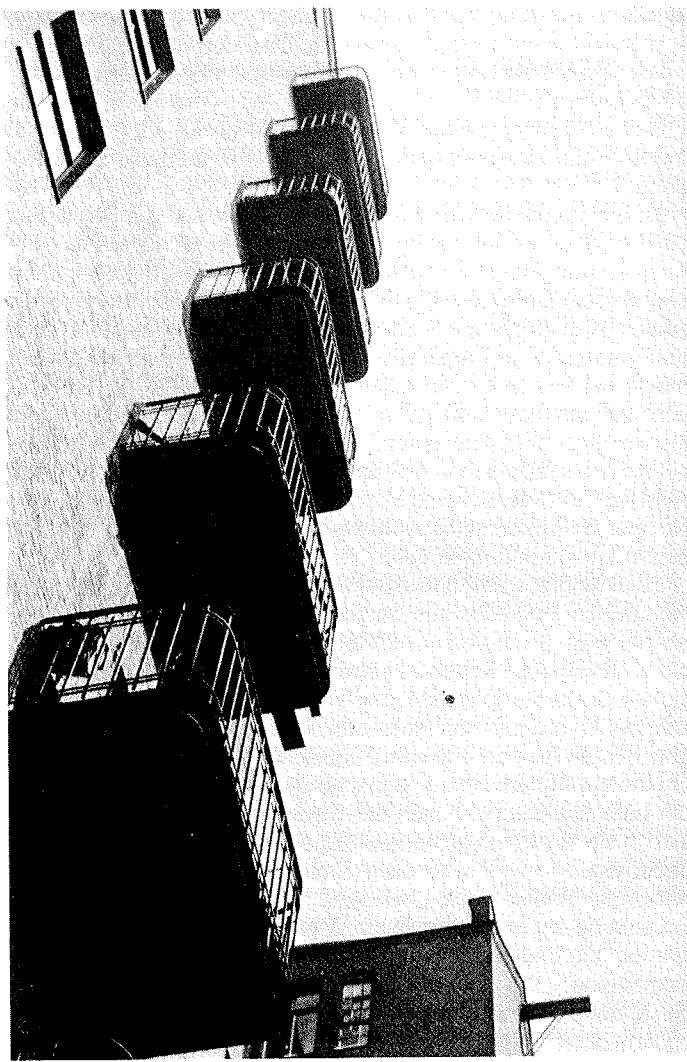
Eine genaue Betrachtung der Fotos von Rodtschenko zeigt, daß hier gestaltete Informationen, visuelle Umsetzung von Seherfahrungen der Realität und Aussagen über den jeweiligen Gegenstand gemacht werden. Hier kann nicht die Rede sein von einem verengten programmatischen Formalismus in dem Sinne, daß losgelöst von Gegenstand und Information in Strukturen um ihrer selbst willen abgelichtet oder produziert wird. Ich wähle Beispiele aus den Bereichen Porträt, Stadt und Industrieszenerie, Sport und Reportagefotografie.



Szenerie: Kiefer (Puschkinowald), 1925.

Der „normale“ Blick nach oben in einen Wald.

Realistische und fotografische Darstellung des visuellen und emotionalen Erlebnisses in einem Wald. Diagonal, d. h. auch bewegt, dynamisch komponiert. Man glaubt es rauschen zu hören und ein Schwingen der Wipfel zu sehen.



Balkone, 1926.

Identifikation mit der Architektur. Wo das Entzerren und das Vermeiden von stürzenden Linien die Sorge vieler Architekturfotografen ist, arbeitet Rodtschenko gerade den perspektivischen Rhythmus und die Kraft der Linien und der Verkürzungen heraus. Die auffallende Schrägfolge der Balkone nimmt nur die linke Bildhälfte des Hochformats ein. Sie ragt in die leere Fläche der rechten Bildseite und wird gehalten und aufgefangen durch die Vertikale, die vom Gebäude im rechten unteren Bildrand unsichtbar aber bestimmd aufsteigt: ein Kabinettsstück der architektonischen Sachfotografie. Zwei fast identische Schrägformen, Leere und Bauwerk verzehnen sich zu einem – vielleicht sogar produktionsfördernden – Wohnungsaufbaubild. Identität von wirtschaftlichem Aufbauwillen und künstlerischem Kalkül.

Fotografieren, was, wo und wie man es sieht und das auf der Fläche des Bildes zu ordnen, das ist realistische Fotokunst.
„Wenn man durch die Straßen geht, sieht man die Gebäude von unten nach oben. Die Straße selbst mit ihrem Auto- und Fußgängergewimmel sieht man von den oberen Stockwerken... Man muß einige verschiedene Fotos vom Objekt machen, von unterschiedlichen Standpunkten und Lagen, als würde man es untersuchen und nicht immer wieder durch das Schlüsselloch schauen...“

Um den Menschen zu einem neuen Sehen zu erziehen, muß man alltägliche, ihm wohl bekannte Objekte von völlig unerwarteten Blickwinkeln aus und in unerwarteten Situationen zeigen. Neue Objekte sollen von verschiedenen Seiten aus aufgenommen werden, um eine vollständige Vorstellung von dem Objekt zu geben.“ (Alexander Rodtschenko 1929)



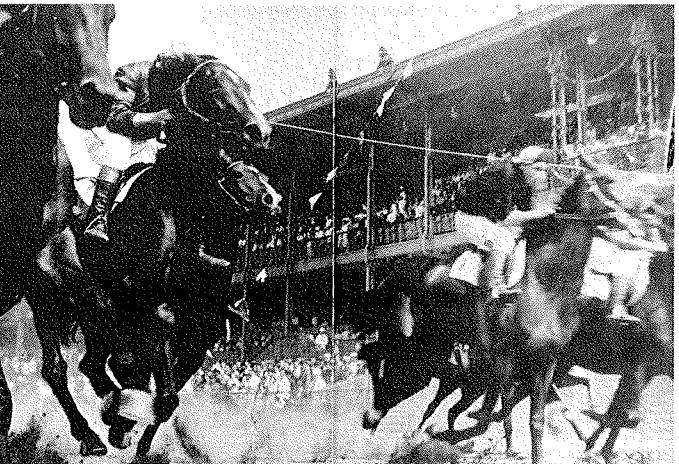
Treppe, 1930.

Ein Anstieg der Frau, die ein Kind trägt, gegen das Licht. Die architektonische Struktur wieder im scharfen Licht. Niemand, der Sergei Eisensteins Treppensequenz aus dem Panzerkreuzer Potemkin kennt, kann dieses Foto ohne Schrecken sehen. Die Härte und Klarheit der Bildsprache, die Rodtschenko entwickeln half, hat auch die sowjetischen Filmkünstler wie Dowschenko, Eisenstein und Wertow geprägt.

„Wie wird es denn um den sowjetischen Reporter und Fotografen bestellt sein, wenn sein visueller Sinn mit Autoritäten der Weltkunst, Bildern von Erzengeln, Christusfiguren und Lords angefüllt ist?“ (Alexander Rodtschenko)

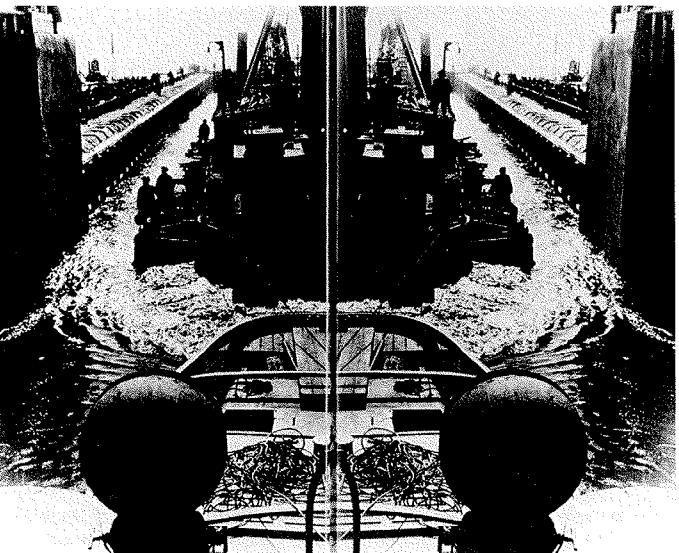
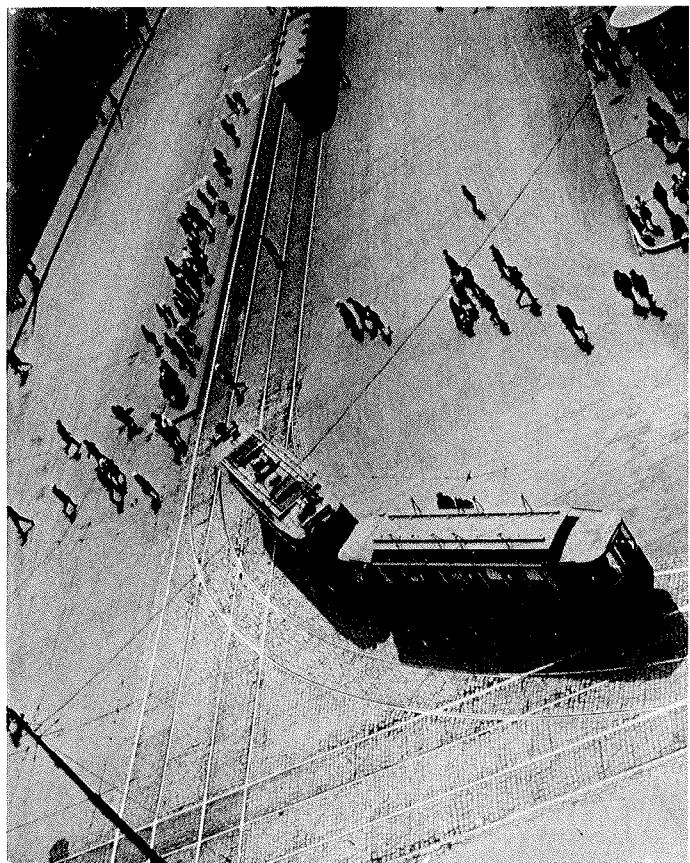
Pferderennen auf der Moskauer Rennbahn, 1935.

Die Kamera hockt am Boden, das Rennen rast über sie hinweg durch das Zielband. Augenblick, Staub, Anstrengung der Tiere, Konzentration und Anspannung der Jockeys und die Zuschauertribüne in einem Bild. Die Unschärfe steigert den Eindruck der Geschwindigkeit. Die perspektivischen Linien suggerieren Raum und Bewegung. In den Publikationen existieren von diesem Foto gekonnte Fassungen. Ich bevorzuge die Bewegung von rechts nach links, weil hier die Bewegung den Betrachter überrollt. Dies entspricht der tiefen Position der Kamera aus der Perspektive des Bodens der Tatsache, daß sie nicht, wie im Vorwort des Buches „Sowjetische Fotografen“ von Sergej Morosow irrtümlich beschrieben, „Kopf an Kopf mit dem Pferd dahinstürmt.“ (Siehe Abbildung Seite 52)



Straße in Moskau, 1920.

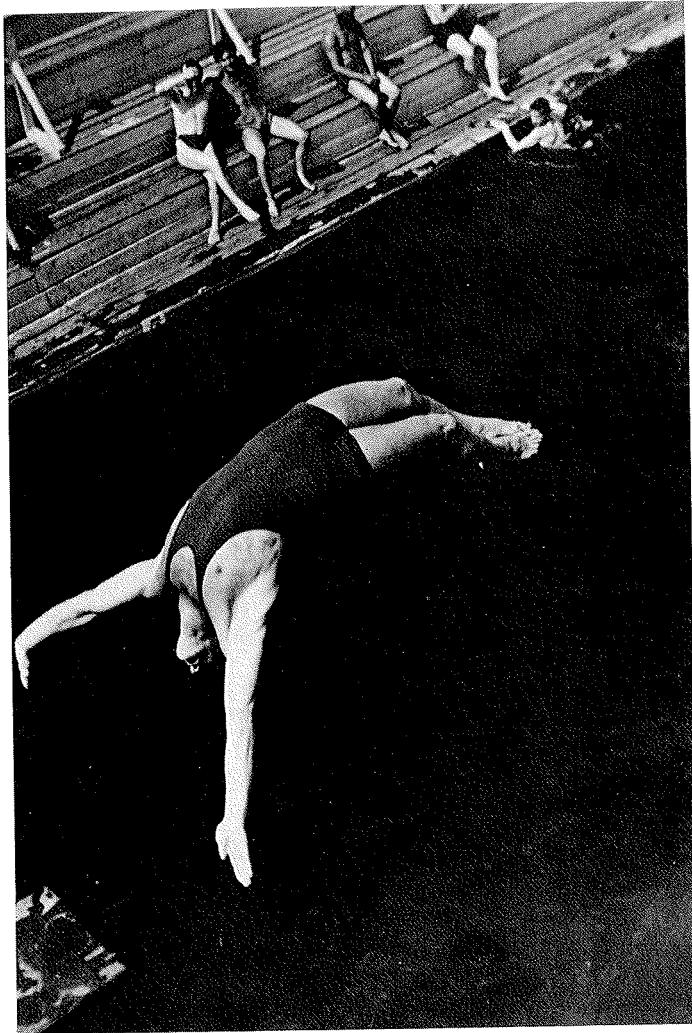
Klarheit der Linienführung und die Bewegung der Menschen in einem erst beginnenden Großstadtverkehr. Wieder geben die Schatten eine zusätzliche Forminformation. Die strenge Linienkomposition folgt der geometrischen Systematik. Das Straßenbau- und Ingenieursdenken prägt Realität und Bild. Die Aufsicht auch hier ist die „normale“ Sicht von oben nach unten, aus der man von neuen hohen Häusern in den Großstädten die Szenerie wahrnimmt.



Schleppboot in der Schleuse, aus der Reportage Weißmeer-Ostsee-Kanal, 1933.

Das Bild ist strikt symmetrisch aufgebaut. Dies entspricht der Symmetrie des Schiffbaus und des Kanalbaus, der Arbeitsweise des Steuermannes, der in der Mitte steuert. Wie Augen sind zwei Kugeldetails des Schiffes auf dem unteren Bildrand gesetzt. Die Mannschaft als Silhouette fährt durch strudelndes Wasser aus dem dunklen Schleusentor ins Gegenlicht. Rodtschenkos Begeisterung für den Bau des Weißmeerkanales, über den er eine umfangreiche Reportage erarbeitet, kommt hier zum Ausdruck. Daß bildhaftes, symbolisches Denken auch ihn bestimmt, gemeinsam mit der formalen und inhaltlichen Aufmerksamkeit, zeigt unter anderem seine Beschreibung dieser Erfahrung nach seinem Ausschluß aus der Gruppe „Oktober“.

„Ich fuhr in äußerst gedrückter Stimmung zum Weißmeerkanal. Sowjetskoje Foto begann mich nun in jeder Ausgabe in gepflegtem Ton zu verfolgen... Von hier aus war das Ziel klar... Ein gigantischer Wille brachte hier am Kanal die Überreste der Vergangenheit zusammen. Und dieser Wille entfachte in den Menschen einen Enthusiasmus, den ich in Moskau nicht gesehen hatte. Die Leute brannten förmlich... besieгten heroisch alle Schwierigkeiten... Der Mensch kam und siegte. Siegte und veränderte sich... und das Leben eröffnete sich ihm mit der ganzen Schönheit einer wirklich heroischen, schöpferischen Arbeit...“

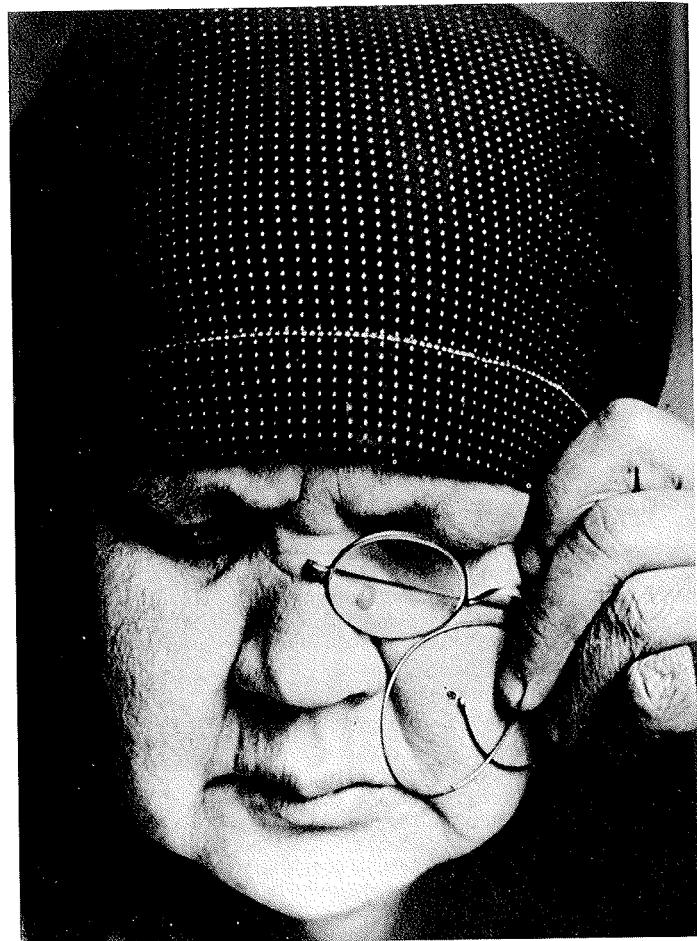


Der Sprung ins Wasser (Kunstspringer), 1935.

Die präzise Bewegung über dem dunklen, leeren Raum. Der Springer schwiebt auf der Rechtsdiagonalen, die er durch seine Bogenkrümmung bricht, um sie im nächsten Augenblick zu durchstoßen. Die Anschnitte von Brett und Beckenrand geben die Flächen- und Raumbegrenzung. Der Lichtfall von schräg links modelliert den Körper und setzt ihn hart gegen das dunkle Wasser ab. Präzision des Sprunges und der Aufnahme – „Form“ und „Inhalt“ – gehen eine unauflösbare Verbindung ein in einem der besten Sportbilder der Fotogeschichte.

Das Porträt

„Fasse den Menschen nicht als ein einziges synthetisches Porträt, sondern als eine Summe von Schnappschüssen, die zu verschiedenen Zeiten und unter verschiedenen Bedingungen aufgenommen werden... Ein Mensch ist nicht nur eine Einheit, er ist vielgestaltig und dialektisch.“ (Alexander Rodtschenko 1928)



Porträt der Mutter, 1924.

Auch diese Fotografie existiert in der Publizistik in zwei gekontrastierten Fassungen. Die Nähe bedeutet Genauigkeit und sachliche Intimität, nicht ein Hauch von Sentimentalität, aber liebevolle Einfühlung. Eine sachliche Frau, die skeptisch und genau durch ihre Brillengläser beobachtet. Ein forschender Blick, das Gesicht von der Mühe verzogen, auch mit alten Augen noch wahrzunehmen – so genau wie irgendmöglich. Die Landschaft des Gesichts, seine Formen und seine Psychologie werden in eine prägnante Bildform gebracht. Sehen, forschen, prüfen, denken. Das Foto ist ein Moment und zugleich ein Denkmal für eine Mutter, mit der der Autor sich identifizierte.

„Die Gruppe Oktober.

Erste Ausstellung im Park der Kultur. Teilnehmer: Rodtschenko und Grjunerl. Zweite Ausstellung im Haus der Presse. Teilnehmer: Rodtschenko, Ignatowitsch, Sternberg, Smirnow, Kudojarow. Nach den Angriffen auf meinen Pionier schloß mich die Gruppe ‚Oktober‘, sich vom Formalismus abgrenzend, aus. Die Leitung ging in die Hände von Boris Ignatowitsch über, der alle Positionen aufgab; die Gruppe brach auseinander.“ (Alexander Rodtschenko 1930)

Pioniermädchen

Pionier mit Horn, um 1930.

Der optimistische, vitale Ausdruck der schrägen Untersicht ist heute deutlich, weniger die damals schockierende „Deformation“. Hier wächst eine neue Generation ins Licht. Dies stellen die von Rodtschenko angewandten formalen Mittel dar. Das Bild des Hornblästers zeigt darüber hinaus die Partien des Kopfes, die wichtig sind für seine augenblickliche Aktion: Lippen und Kinn, dazu das Mundstück und die metallene Eleganz des Instruments. Man spürt den Stoß, die geprägte Luft und den Ton. Näher an der Sache kann man kaum fotografieren.



Chauffeur, 1933

Der Bedeutung des Spiegels für seinen Beruf entspricht seine Stellung in der Bildkomposition, der Konvexspiegel eines flachen Lampenkörpers. Die angeschnittene Kreisform in der oberen Bildhälfte, die den Mann zeigt. Von links die Bogenform des Lampenhalters, von rechts hineinragend entsprechend die Pfeife. Chauffeur und Fotograf im Spiegel, abwarten und beobachten. Ein Berufsporträt des Fahrers und zugleich des Fotografen. Fotoausschnitt, Fotoaugenblick und das Bildermachen als Spiegel und Foto werden komponiert, zusammengesetzt. Rodtschenko ist der Monteur. Seine liebste Form, sagt man, ist der Kreis.

Ich habe gezeigt, daß die Fotografie von Rodtschenko keine formalistischen Spiele, sondern exakte Übertragungen der Realität ins Bild darstellen. Trotzdem schreibt z. B. Semen Friedljan in Sowjetskoje Foto: „Hübsche kleine Glasvasen, süße kleine Papierrennpferde und dann der häßliche, deformierte Pionier und ähnliche Dinge – es nimmt kein Ende mit diesen leeren, formalistischen Raffinessen.“

Die führende sowjetische Fotozeitschrift hat sich in dieser Zeit auf die Seite eines banalen Realismuskonzepts geschlagen. Alexander Rodtschenko reagiert: „Die Redakteure von Zeitschriften fordern zwar Künstler zum Schreiben über die Wege der Fotografie auf, sie verfolgen aber, wenn sie die Amateur- und Pressefotografen beliefern, nur eine träge Funktionärslinie...“

Richard Hiepe faßt die weitere Entwicklung so zusammen: „Die soziale Revolution trieb zwei hervorstechende Möglichkeiten der Fotografie zum Äußersten: das Dokumentarische und das Künstlerische. Auf die Phase des Auseinandertretens dieser Möglichkeiten in der sowjetischen Fotografie der 20er und 30er Jahre folgt die Phase ihrer vereinten Neuanwendung in der individuellen fotografischen Sicht auf die Wirklichkeit.“⁵

1 Roland Günter, Fotografie als Waffe, Hamburg 1977.

2 Evelyn Weiss (Hrsg.), Alexander Rodtschenko – Fotografien 1920–1938, Wienand Verlag, Köln 1978.

3 W. I. Lenin, Materialismus und Empiriokritizismus, Berlin/DDR 1971, S. 96.

4 Sowjetische Fotografen 1917–1940, Berlin (West) 1980.

5 Nach Vorabdruck des Katalogs „Riese Proletariat und große Maschinerie“.

Gemaltes aus der (Foto-)Dose

Zur Ausstellung „Der neue amerikanische Realismus 1960–1980“ in der Kunsthalle Nürnberg von Candace Carter



Chuck Close, *Mark*, 1979, Acryl/Lw.

Alfred Leslie, James Tate und Liselotte Tate, 1976,
Öl/Lw. 213 × 154 cm (rechts)

Idelle Weber, *Heineken*, 1976, Öl/Lw. 121 × 182 cm



Das Gemälde „Mark“ von Chuck Close (274,3 × 213,4 cm!) bildete den beherrschenden Blickpunkt der Ausstellung „Der neue amerikanische Realismus 1960–1980“ in der Nürnberger Kunsthalle (Februar-April 1983). Bereits an der Kasse war mir unheimlich zumute. Obwohl ich den Katalog vorher studiert hatte, wirkten schon die Werke, die vom Vorraum aus zu sehen waren, gigantisch und bedrohend. Insofern gelingt der Schockeffekt, den viele Fotorealisten anstreben. Unsere Sehgewohnheiten werden auseinandergerupft: überdimensionale Köpfe auf Werbeflächen von U-Bahn-Stationen, eingebettet in die ohnehin visuell überreizte Umgebung des Alltags, nehmen in der sterilen Umwelt des ehrwürdigen Museums haarsträubende Qualitäten an. Allein die Bartstoppeln des erwähnten „Mark“ sind zentimeterlange Pinselstriche. Der Betrachter ist nicht sicher, ob hier Kritik an der Gesellschaft und

ihren Medienformen oder das Feiern von Belangslosigkeiten das Thema bildet; die Fotorealisten selbst sind sich nicht darüber einig. Wie die Pop-Art-Künstler wurden sie von einer Überflußgesellschaft geprägt, welche Coca-Cola, Hamburgers und Pin-up-Girls in den Dimensionen von Autokinos geschickt an den Mann bringt. Einige der Fotorealisten arbeiteten früher selbst in der Werbebranche.

Das Ersticken im Konsum scheint Thema des Bildes „C III“ von Don Eddy zu sein. Dargestellt sind Glasregale, überwiegend vollgepropft mit Spielzeug. Im klassischen Sinne der Fotorealisten werden die Gegenstände zusammenhanglos aneinander gereiht und in eine Oberflächen-(Anti-)Ästhetik umfunktioniert. Das geliebte Spiel der Widerspiegelung von Wirklichkeit und Scheinwirklichkeit wird durch die Glasreflektionen auf die Spitze getrieben.

Das Bild „Heineken“ von Idelle Weber, welches daneben hing, läßt vermuten, wo eine Ersatzbefriedigung der Bevölkerung im Konsum hinführt. Der Mensch zerbricht an der Kaufzwangsberieselung. Übrig bleiben die Dokumente der Fluchtversuche: Müll und leere Bierdosen. Die Hilflosigkeit schreit aus den Bildern, aber Alternativen werden nicht geboten.

1976 malte Alfred Leslie das Doppelporträt „James Tate und Liselotte Tate“. Mir war es, als ob er mit diesem Bild die Hoffnung der Bürgerrechts- und Antikriegsbewegung, welche ihren Höhepunkt in den Studentenunruhen Ende der sechziger Jahre erreichte, zu Grabe trägt. Resignation, Härte und nackte Angst prägen die Gesichter der Vietnamkriegsgeneration.. Formal betont Leslie die (scheinbare) Unumstößlichkeit seiner These durch die mehr als doppelt lebensgroßen Figuren und eine grelle, unheimliche Beleuchtung von unten.

Zum inhaltlichen Programm der Fotorealisten gehört die Arbeit mit Fotovorlagen und ihre penible Übersetzung in die Malerei, bis hin zur fetischistischen Nachahmung der Rastertechnik des Fotos. Ich finde solche Darstellungen, trotz mancher Kurzsicht, ehrlicher als die geleckten Figuren und Stilleben einiger in der Ausstellung vertretener Künstler, welche heimlich mit Diaprojektoren arbeiten und dem Betrachter Mal- und Zeichenfähigkeiten vorzutäuschen versuchen. Damit keine Mißverständnisse auftreten: Wer die harten Lehrjahre des Naturstudiums hinter sich hat, ist (unter Umständen) in der Lage, manche Detailfrage mit Hilfe eines Fotos zu klären. Wer aber Fotos und Dias benutzt, um den eigenen Beobachtungsprozeß abzukürzen, macht langfristig einen

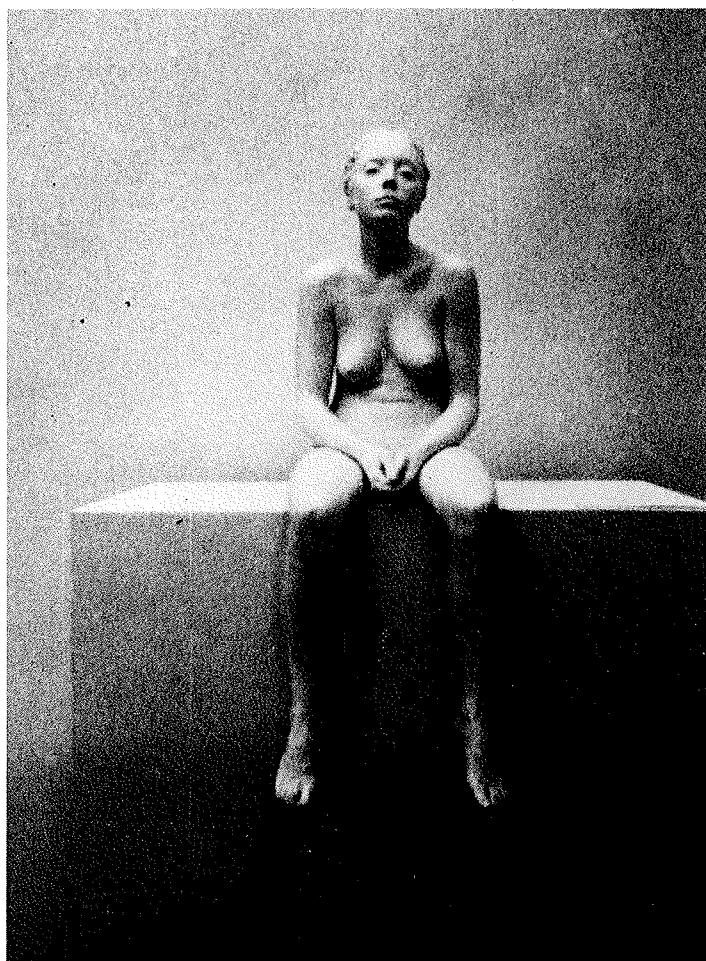
gravierenden Fehler. Eine derartige Entwicklung aber widerspiegelt die Misere sowohl an den Akademien in Westeuropa als auch in den USA. Kaum ein Dozent ist heute in der Lage, die jungen Künstler sehen zu lehren und ihnen das dazugehörige Handwerk in Form von Zeichen- und Malunterricht zu vermitteln.

In einer Gesellschaft, in der auch der Kunstmarkt nach wechselnden marktwirtschaftlichen Gesetzen funktioniert, operieren viele Kollegen nach dem Motto: gefallen, sich anpassen und, vor allem, schnell die „Produkte“ herstellen. Kein Wunder, wenn man die finanzielle Unsicherheit bedenkt, unter der die meisten leben und arbeiten müssen. Viele der Fotorealisten arbeiteten früher z.B. ganz gegenstandslos. Als eine kritische Haltung der Gesellschaft gegenüber „salonfähig“ wurde, sattelten sie um. Bei genauer Untersuchung mancher Arbeiten ist jedoch festzustellen, daß jetzt, anstelle der früheren abstrakten Gebilde, Menschen und Gegenstände formalistisch eingesetzt werden.

In der Ausstellung wurde deutlich, daß Bilder mit konkretem Inhalt nur zulässig sind, solange darin Ausweglosigkeit vorherrscht; politische Ereignisse tauchten

kaum oder nur bedingt auf. Das Bild von Audrey Flack, zum Beispiel, welches die Juden im KZ zum Thema hat, bleibt in der subjektiven Betroffenheit stecken; die überladene Symbolik vermittelt höchstens die geistige Hilflosigkeit in der Auseinandersetzung mit der Geschichte.

Die wenigen ermutigenden Arbeiten der Ausstellung wirkten fast wie Ausrutscher in dem Gesamtkonzept. Dazu gehören die Plastiken von Richard McDermott Miller und vor allem die Skulptur „Seated Figure“ von Isabel McIlvain. Eine junge Frau sitzt nackt an der Kante eines Podestes. Die Figur ist knapp 60 cm groß, und diese Tatsache allein hat eine wohltuende Wirkung. Sie ist im Begriff, von dem Podest herabzusteigen, d.h. sich von den überidealisierten und mystifizierenden Frauendarstellungen früherer Jahrhunderte zu befreien. Im Gegensatz zu der lebendig gewordenen Skulptur des Pygmalion, welche in die Arme ihres „Schöpfers“, des Bildhauers, fällt, bleibt diese junge Frau vorsichtshalber an der Kante sitzen. Die natürliche Körperhaltung und der kritische Blick vermitteln selbstbewußte Schönheit und Geist. Gleichzeitig wird dem Betrachter klar, daß eine Beziehung zu dieser Frau,



Isabel McIlvain,
Sitzende Figur,
1979, Hydrocal
58,4 × 25,4 × 19
cm

sowohl erotischer wie auch intellektueller Art, nur auf der Basis der Gleichberechtigung möglich wäre.

Das Bild „Myself Painting a Self-Portrait“ von Gregory Gillespie, gehörte zu den stärksten Arbeiten der Ausstellung. Gillespie beherrscht und verwendet alle erdenklichen Maltechniken: Öl, Acryl, Bleistift, Wachskreide, Tinte, Kugelschreiber und Filzstift. Er klebt Holz und Tesastreifen auf die Leinwand und malt naturgetreu die geknipsten Fotos ab. Aber das vermeintliche Bravourstück entpuppt sich eher als eine Persiflage auf die oft überschätzte technische Perfektion. Sich selbst stellt er zweimal dar: vor einer Kreidetafel stehend als ernster, dem Betrachter zugewandter Halbakt und auf der Leinwand als grinsenschniedende Karikatur. Die Leinwand in der Leinwand und die Kreidetafel bilden zwei Bildflächen in der Bildfläche, aber die-

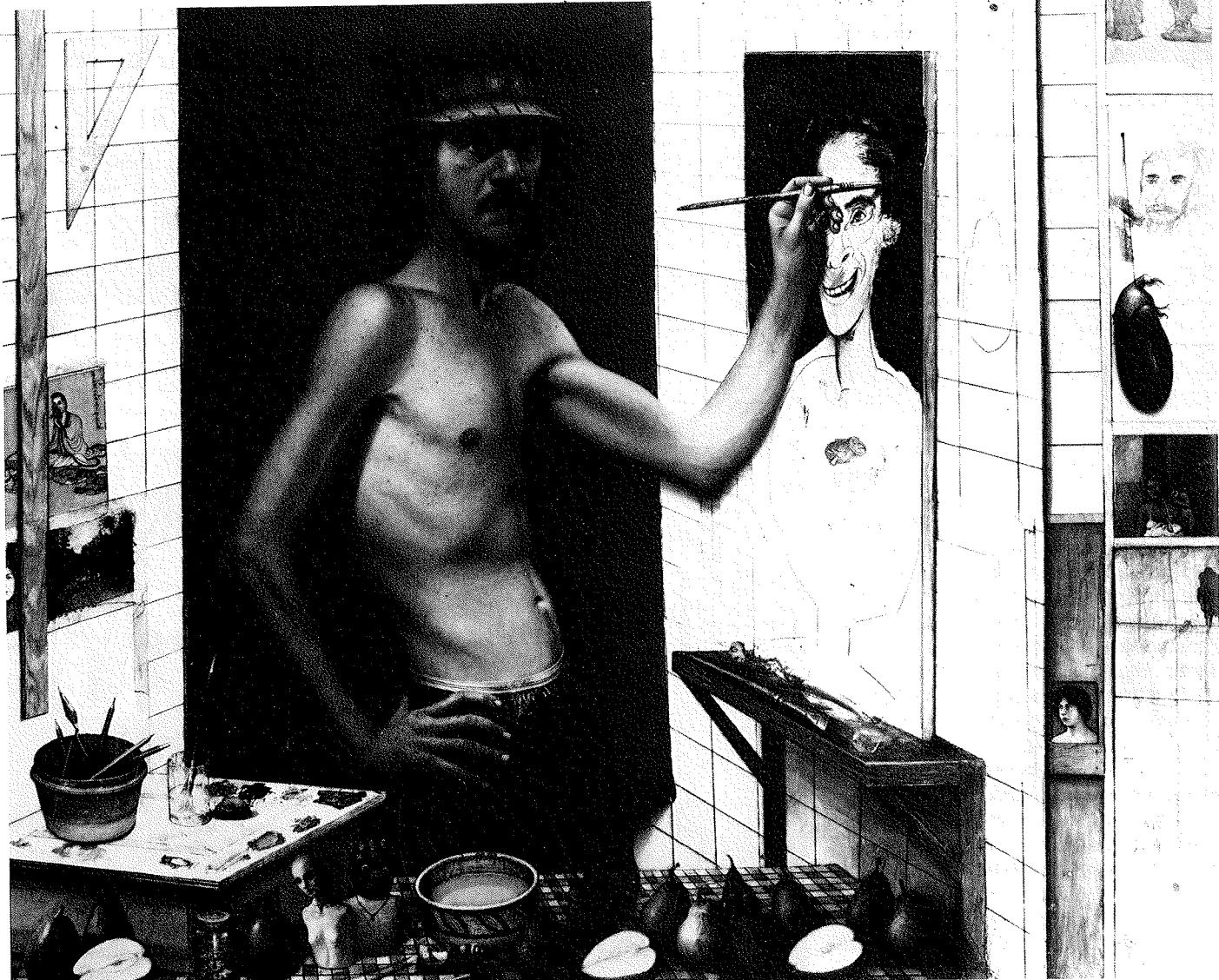
ses Spiel mit der Wirklichkeit/Scheinwirklichkeit wird mit Humor vorgetragen. Gillespies offene Haltung dem Zuschauer gegenüber wird durch den nackten Oberkörper und die Tatsache, daß er seine Atelierwände wie ein Buch kompositorisch aufklappt, stark betont. Die Gegenstände um den Künstler herum geben Hinweise auf seine Persönlichkeit, ohne jedoch platt und programmatisch zu wirken. Das Bild läßt viel entdecken und birgt Witz und erfrischende Ironie in sich. Gillespies Freude am Detail und an Mehrdeutigkeit steht auch in der guten alten volkstümlichen Tradition des Genres, wie es zum Beispiel bei Bruegel zu finden ist.

Über die Bereiche Landschaft und Stillleben kann allgemein gesagt werden, daß entweder (kitschige) Idylle zu sehen war oder – wie bei der Ausstellung insgesamt – die Sehweise der Kameralinse vorherrsch-

te. Die Austellungskonzeption ließ weder einen didaktischen noch einen kunstgeschichtlichen Zusammenhang erkennen: ein weiterer Beweis für die gewollte Verwirrung um den Begriff „Realismus“. Sie bestätigte einzig und allein, daß manuelle Begabung und Geschmacklichkeit u.U. anerkannt werden, solange die Auseinandersetzung mit der Wirklichkeit sich nur oberflächlich abspielt. Werke von Gillespie und einigen anderen Künstlern der Ausstellung lassen jedoch vermuten, daß Arbeiten in den USA zu entdecken wären, die die hervorragende Tradition der „alten Garde“ der Realisten (Hopper, Soyer oder Bishop) weiterführen.

Der von Frank H. Goodyear, Jr. bearbeitete Ausstellungskatalog (64 Seiten, zahlreiche Abbildungen, davon einige farbig) kostete an der Kasse 8,- DM.

Gregory Gillespie, Ich ein Selbstbildnis malend, 1980–81, Öl und Acryl/Sperrholz 145 × 175 cm





Die USA der Arbeiter – das andere Amerika

von Michael Nungesser

Seit den Action-painting-Malern der fünfziger Jahre ist der Einfluß des US-Kunstmarktes auf die zeitgenössische Malerei in Westeuropa bestimmend, trotz einiger gegenläufiger Tendenzen vor allem in den letzten Jahren. Daß es trotzdem noch vieles in den USA zu entdecken gibt, insbesondere aus der Zeit vor dem Zweiten Weltkrieg, das zeigte vor rund zweieinhalb Jahren die Westberliner Neue Gesellschaft für bildende Kunst (NGBK) mit der Ausstellung „Amerika – Traum und Depression“ (vgl. dazu auch: *tendenzen* Nr. 123/1979, „USA“ und: Candace Carter: „Coming Home“ in *tendenzen* Nr. 133/1981). Damals galt das Augenmerk in erster Linie der Kunst der zwanziger und dreißiger Jahre, die bei uns verspätet – bedingt durch den Faschismus – und dann auch in den fünfziger Jahren nur am Rande beachtet wurde. Viele der zwischen 1920 und 1940 unter

den Schlagworten Präzisionismus, Regionalismus oder American-scene-Malerei vorherrschenden künstlerischen Strömungen zeigten nicht nur eine sich von den europäischen Vorbildern lösende eigenständige US-Malerei, sondern auch eine enge Beziehung zu den gesellschaftlichen Vorgängen im Lande. Besonders die von der Weltwirtschaftskrise hervorgerufenen sozialen und künstlerischen Unterstützungsprogramme während Roosevelts New Deal-Ära förderten die Kunstproduktion (Wandmalerei, Fotografie, Kunsthandwerk, Kunstunterricht usw.), das soziale Engagement vieler Künstler wuchs.

Eine zweite Ausstellung der NGBK, die vom 13. März bis zum 24. April in der Staatlichen Kunsthalle in Westberlin gezeigt und danach zwischen dem 5. Mai und dem 26. Juni von der Städtischen Galerie Schloß Oberhausen übernommen wurde, steht

unter dem Motto „Das andere Amerika“. Ein vieldeutiger Titel, der – wie die Organisatoren einräumen – undifferenziert an dem gängigen Amerika-Begriff festhält, der nur die USA meint, der aber die Wirkung eines Schlagwortes besitzt, das der Absicht der Unternehmung dienlich sein kann.

Worauf die Ausstellung aufmerksam machen will – dies geschieht noch ausführlicher und teils übersichtlicher im Katalog – das sind Geschichte, Kunst und Kultur der (nord)amerikanischen Arbeiterbewegung. Sie handelt also von der Mehrheit der Bürger, die die materiellen Grundlagen der heutigen Weltmacht USA geschaffen haben. Unter welchen Bedingungen dies geschah und wie sich die Kämpfe gegen die Interessen der Sklavenhändler, reichen Farmer und Industriekapitäne in zeitgeschichtlichen Dokumenten, Zeitungsillu-



Mitchell Siporin, Hinrichtung, 1937. Dargestellt ist die Hinrichtung von Spies, Fischer, Engel und Parsons am 11. November 1887

Seite 61: Lewis H. Hine, Textilarbeiterinnen, ca. 1910

Seite 63: Philip Evergood, Amerikanisches Trauerspiel, 1937, Öl/Lw. 75 × 100 cm

Ralph Fasanella, Der Lawrence Streik, 1977, Öl/Lw. 229 × 241 cm (Ausschnitt)

strationen, Fotografien, Plakaten und letztlich auch in der bildenden Kunst niedergeschlagen haben, das wird an annähernd 3000 Objekten, vom briefmarkengroßen Aufkleber bis zum großformatigen Ölgemälde, vorgeführt. Die Veranstalter konnten sich dabei der Hilfe namhafter Experten aus den USA versichern und haben zahllose nationale wie private und vor allem gewerkschaftseigene Archive ausgewertet. Dabei stießen sie gelegentlich auf Mißtrauen und Reserviertheit, da selbst die Gewerkschaften teilweise zur Verdrängung ihrer kämpferischen Vergangenheit aus dem öffentlichen Bewußtsein beitragen. Dank der Vorarbeiten zu der Ausstellung wurde vieles ans Licht geholt, das nicht nur bei uns völlig unbekannt ist, sondern auch für die USA Neuheitswert besitzt.

Das Amerika der Arbeiter ist auch das der ethnischen Minderheiten, der Indianer, die seit der „glorreichen Entdeckung“ des Kontinents durch Kolumbus im Laufe der Jahrhunderte systematisch ausgerottet wurden, der Schwarzen, die als Arbeitssklaven aus Afrika in die Neue Welt deportiert wurden, der Puertoikaner, Mexikaner, Chinesen usw. Dabei wird nicht verschwiegen, daß bei einem durchgehenden verhältnismäßig geringen Organisationsgrad der Arbeiter – hauptsächlich waren die männlichen, weißen Industriearbeiter organisiert – in der ganzen Geschichte der Gewerkschaften Rassismus und Frauenfeindlichkeit immer wieder ein gemeinsames Vor-

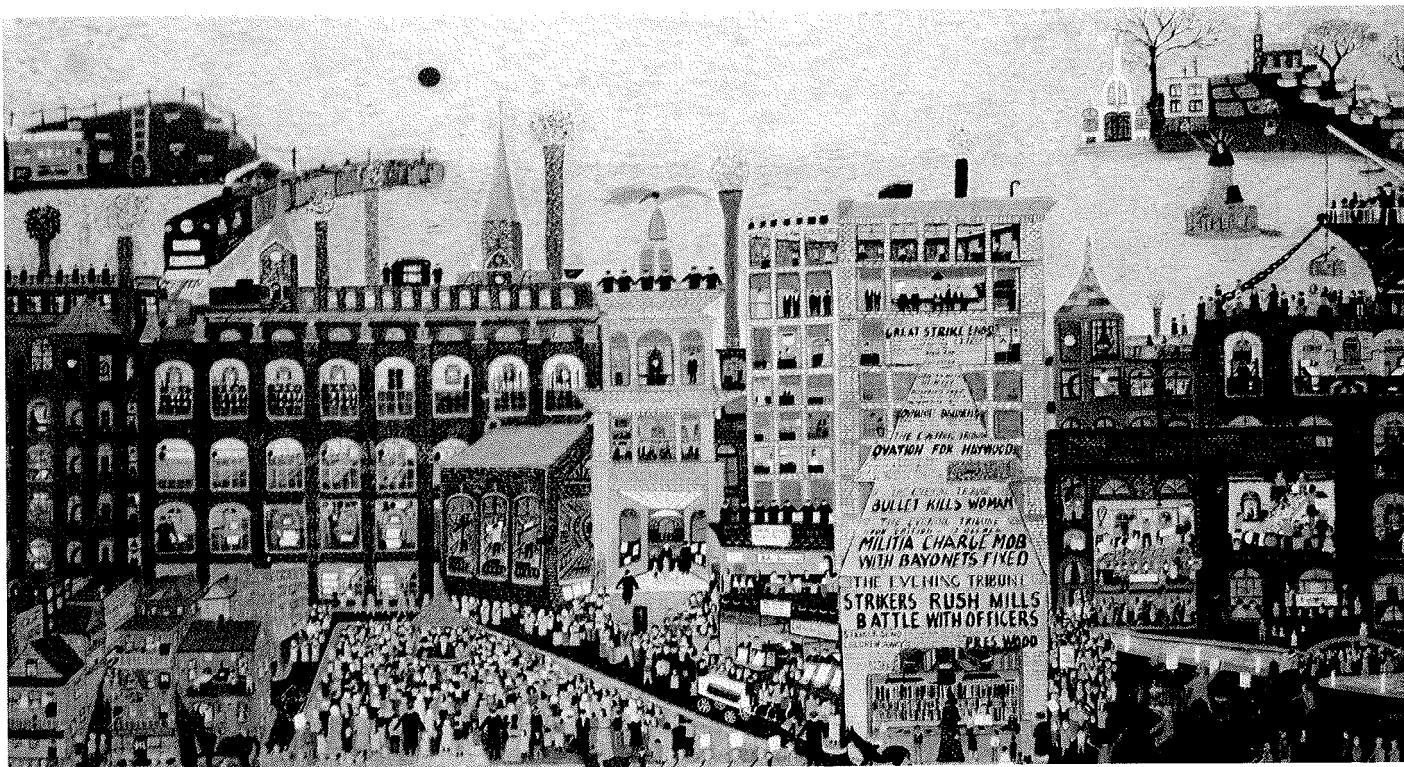
gehen der Arbeiterklasse erschwert haben.

Alte Landkarten und Holzstichillustrationen aus Reiseberichten stehen am Beginn der Ausstellung und verweisen auf die materielle Basis der neuen Kolonien: die rücksichtslose Ausbeutung der menschlichen Arbeit und die Auslöschung der Urbevölkerung. Von geschätzten 4,5 Millionen Indianern lebten um 1800 noch rund 350000 Menschen. Neben den schwarzen gab es auch die „weißen Sklaven“, die sogenannten Käuflinge oder Redemptionisten, die vor 1776, der Unabhängigkeit der USA, über die Hälfte der Immigranten ausmachten. Diese weißen Auswanderer aus Europa, zumeist aus ärmlichen Verhältnissen fliehend und politische Unterdrückung hinter sich lassend, erkauften sich die unter menschenunwürdigen Verhältnissen durchgeführte Seereise durch eine mehrjährige Dienstverpflichtung. Typische Anzeige jener Jahre:

„Einer verbundenen Magd Dienstzeit zu verkaufen. Sie hat noch fünf Jahre und vier Monate zu stehen; sie ist ein ehrlich und gottesfürchtig Mädchen, das ein besonderes Vergnügen an der Feldarbeit hat.“ (Staatsbote, 7. Juli 1771)

Während der Loslösung von England spielte die Schrift eines Arbeiters, „Gesunder Menschenverstand“ von Thomas Paine, eine wichtige Rolle, in der er die USA als „Zufluchtsort für die Unterdrückten der Erde“ sah.

Nach der Befreiung von der kolonialen





Abhängigkeit begannen die Arbeiter der USA sich erstmals organisiert gegen die Ausbeutung zu wehren. 1792 wurde die erste, den Zusammenschluß während eines Streiks überdauernde Gewerkschaft gegründet, die der Schuhmacher von Philadelphia. Ausgelöst durch eine Schrift eines „ungebildeten Handwerkers“, des Schusters William Heighton, entstanden 1828 in derselben Stadt die erste Arbeiterzeitung, die erste zentrale Gewerkschaftsorganisation und die erste Arbeiterpartei. Die Einführung der öffentlichen Schulen war eine der wichtigsten Errungenschaften der ersten Arbeiterparteien.

Der Wechsel der ökonomischen Verhältnisse und unterschiedliche Herkunft und Stellung im Produktionsprozeß brachten in den folgenden Jahrzehnten ein ständiges Auf und Ab in der Organisationsgeschichte der US-amerikanischen Arbeiterbewegung. Einflüsse des utopischen Sozialismus durch den Fourier-Schüler Albert Brisbane auf der einen Seite, die Verbreitung des Marxismus durch Joseph Wey-

demeyer auf der anderen Seite. Marx hatte übrigens 1845 einen Auswanderungsantrag in die USA gestellt, dem der Regierungspräsident von Trier gerne nachkam. Marx machte aber, wie bekannt, keinen Gebrauch davon. Nach zahlreichen Sklavenrevolten – bekannt vor allem jene unter der Führung von Nat Turner – führte der Bürgerkrieg von 1861 bis 1865 zur Abschaffung der Sklaverei. Fast die Hälfte der Armee des Nordens bestand aus Arbeitern. Die Zeit nach dem Bürgerkrieg steht unter den Stichwort „Arbeiter und Industriebarone“.

Die „Nationale Arbeiterunion“ (National Labor Union) kämpfte für den 8-Stunden-Tag. Zwei der bedeutendsten Arbeiterorganisationen, die im vorigen Jahrhundert gegründet wurden, waren die „Ritter der Arbeit“ (Knights of Labor), die nach rund zwanzig Jahren allmählich an Einfluß einbüßten, und die „Amerikanische Föderation der Arbeit“ (American Federation of Labor / AFL), die Ende 1881 entstand und bis 1924 mit kurzer Unterbrechung von

Samuel Gompers geleitet wurde. Eine der ersten Errungenschaften war die Einführung eines „Tages der Arbeit“. Herausragendes Ereignis mit tragischen Folgen im Kampf um die Verbesserung der Lebensverhältnisse war der Haymarket-Aufruhr in Chicago 1886, in dessen Folge mehrere anarchistische Arbeiter ohne eine objektive gerichtliche Klärung hingerichtet wurden. Beim Homestead-Streik 1892 mußten zahlreiche Arbeiter ihr Leben lassen, da vom Kapital angeheuerte Mitglieder der berüchtigten Pinkerton-Agentur gegen die Streikenden vorgingen, bevor sogar die Nationalgarde eingriff.

Für die Arbeiterbewegung zu Beginn des 20. Jahrhunderts war die Gründung der „Industriearbeiter der Welt“ (Industrial Workers of the World/IWW), der sogenannten Wobblies, im Jahre 1905 von entscheidender Bedeutung, da sie sich gegen die Arbeiteraristokratie in der AFL wandten und vor allem die ungelernten und Wanderarbeiter organisierten. Die IWW haben auch eine umfangreiche kulturelle Produk-

tion hinterlassen. Während sie gegen den Eintritt der USA in den Ersten Weltkrieg opponierten, befürwortete dies die AFL-Führung unter dem ehemaligen Pazifisten Gompers. Gegen die Kriegsdienstverweigerer ging die Regierung mit großer Schärfe vor. Die Inhaftierung und Verurteilung von Tom Mooney, dem mit Hilfe gekaufter Zeugen ein Bombenattentat vorgeworfen wurde, löste weltweite Solidaritätsaktionen aus, wie einige Jahre später auch der Justizmord an den anarchistischen Arbeitern Sacco und Vanzetti.

Die Nachkriegsära war von Massenstreiks, rassistischen Krawallen und verschärfter staatlicher Repression, wie sie sich in den berüchtigten Palmer-Razzien niederschlug, geprägt. 1919 – zwei Jahre nach der russischen Oktoberrevolution – wurden zwei kommunistische Parteien in den USA gegründet, die sich später zur „Workers' Party“ vereinigten. In der Zeit der großen Depression Ende der zwanziger Jahre stieg die Arbeitslosenzahl von drei Millionen im Jahre 1930 auf mehr als 15 Millionen im Jahre 1933. Nationale Hungermärsche nach Washington fanden statt. Erst durch Roosevelts New-Deal-Politik wurde die ökonomische Krise eingedämmt und die Gewerkschaftsbewegung gefördert. 1938 bildete sich die Industriegewerkschaftsorganisation „Congress of Industrial Organisations“ (CIO), eine linke, von der AFL losgelöste Gewerkschaft, die später im Zeichen des kalten Krieges und des Antikommunismus in der McCarthy-Ara systematisch gezähmt und schließlich 1955 mit der AFL, Verband der Facharbeitergewerkschaften, zusammengeschlossen wurde. Es trat eine Schwächung der Arbeiterbewegung ein, die sich darin manifestierte, daß in den siebziger Jahren „nur noch knapp 20 Prozent aller Arbeiter gewerkschaftlich vertreten waren; dies ist der bei weitem niedrigste Prozentsatz, der jemals in einem industriell hochentwickelten Land erreicht wurde“, wie der Gewerkschaftshistoriker Harvey A. Levenstein schreibt. Ein Hauptproblem der AFL/CIO bleibt weiterhin die Rassendiskriminierung und die der Frauen. Den streng antikommunistischen Kurs der Gewerkschaft steuerte vor allem ihr bis 1979 amtierender Boß George Meaney. Dabei wäre heutzutage, wo z. B. im Januar 1983 15000 Menschen in Detroit Schlange standen, um einen von 200 Arbeitsplätzen zu ergattern, die Hilfe der Gewerkschaft dringend nötig. Doch 1981 war die Abteilung für internationale Beziehungen in der AFL/CIO achtmal höher dotiert als das „Departement for Organizing“. Einer der Gewerkschaftsführer in einem Interview: „Die Gewerkschaftsbe-

wegung hat kein Konzept, kein Programm, keine Vision.“

In diesem Zusammenhang ermutigend wirkt das seit 1979 unter dem Motto „Brot und Rosen“ (Bread and roses) laufende überregionale gewerkschaftliche Kulturprogramm, um damit auch den Aspekt der Kunst anzusprechen, der in der Ausstellung in der Fülle des Materials etwas zu kurz gekommen ist. Ermutigend auch der Friedensappell vom Winter 1982, „Künstler für den Frieden“, den u. a. auch Willem de Kooning, Roy Lichtenstein, Larry Rivers und Raphael Soyer unterschrieben haben.

Neben einzelnen Arbeiten nachgeborener Künstler wie Charles White, Anton Refregier oder Mitchell Siporin, die die Geschichte der Arbeiterbewegung im 19.

Die Initiative „Artists for Nuclear Disarmament A.N.D.“ (Künstler für den Frieden) gründete sich in New York zur Vorbereitung der größten Massendemonstration für Frieden und Abrüstung in der Nachkriegszeit. Die Demonstration wurde wesentlich von den Gewerkschaften mitgetragen und vorbereitet.

Ziel der Initiative ist der „weltweite Abbau aller Atomwaffen“, als Künstler „haben wir die Möglichkeit, den obszönen Bildern vom Krieg Visionen einer friedlichen Welt entgegenzusetzen ... ein atomares Holocaust muß verhindert werden“, heißt es in einem Aufruf vom Mai 1982, der u. a. von folgenden Künstlern und Kunstvermittlern unterzeichnet wurde: Jack Beale, Terry Dintenfass, Willem DeKooning, Ralph Fasanella, Hermine Ford, Antonio Frasconi, Milton Glaser, Robert Gwathmey, Roy Lichtenstein, Alice Neel, Larry Rivers, Raphael Soyer und weiteren über 500 Künstlern aller Sparten. (Aus dem Katalog „Das andere Amerika“.)

Jahrhundert thematisierten, fällt als zeitgenössischer Maler jener Epoche vor allem der aus Deutschland stammende Maler Robert Koehler mit seinem großformatigen Gemälde „Der Streik“ von 1886 auf, dem Peter Weiss in seiner „Ästhetik des Widerstands“ ein eigenes Kapitel gewidmet hat.

Werke anderer Künstler wie Winslow Homer, John Ferguson Weir oder Thomas Pollock Anshutz sind ebenso wie die der Maler der sogenannten Mülltonnenschule vom Beginn des 20. Jahrhunderts – John Sloan, Everett Shinn, George Luks – vorwiegend als Reproduktionen oder Illustrationen ausgestellt. Vor allem in den dreißiger Jahren entstand eine Fülle von Bildern über das Leben der Arbeiterklasse. Erin-

nert sei u. a. an Philip Evergood, Anton Refregier, Harold Lehman, Reginald Marsh, William Gropper, die Brüder Soyer, Ben Shahn, die zahlreichen Grafiker wie Hugo Gellert, Fred Ellis, Jacob Burck und Gropper sowie schwarze Künstler: Charles White und die mehr naiv malenden Horace Pippin und Jacob Lawrence. Der Ausbruch des kalten Krieges und die Vorherrschaft der abstrakten Kunst haben bis heute die Entwicklung einer realistischen, sozialkritischen und kämpferischen Kunst behindert. Die großformatigen, naiven Gemälde des Arbeiters Ralph Fasanella, die in der Ausstellung sehr dominieren oder die psychedelischen Agitprop-Bilder von Arnold Trachtman bewegen sich zwischen Idylle und Politpop. Interessanter fand ich die Fotomontage von Bruce Kaiper und vor allem die Arbeiten von mexikanischen US-Bürgern, den Chicanos – z. B. Susan Ortega, Carlos Cortez –, die neben anderen ethnischen Minderheiten auch die Wandmalerei als bildnerisches Mittel einsetzen. Vorbilder sind unter anderem die mexikanischen Wandmaler Diego Rivera, José Clemente Orozco und David Alfaro Siqueiros, die Anfang der dreißiger Jahre in den USA Fresken ausführten.

Einer eigenen Betrachtung wert sind die Fotografen, die zum Teil eindrucksvoller und fast möchte man sagen ehrlicher und unverstellter den menschlichen Alltag und seine Protagonisten vorstellen. Die Beispiele reichen zurück zu Jacob Riis und Lewis W. Hine, die das Elend des Proletariats um die Jahrhundertwende dokumentieren. In den dreißiger Jahren erfaßten die Fotografen, die im Auftrag der staatlichen „Farm Security Administration“ das Land bereisten, die soziale Lage der Arbeiter. Zu ihnen gehörten Jack Delano, Arthur Rothstein, Ben Shahn und Dorothea Lange. Auch in der zeitgenössischen Fotografie existiert eine breite Strömung journalistischer Sozialfotografie, wie die Fotos von Earl Dotter, Ken Light, Paul Calhoun, John A. Kouns, Builder Levy oder Milton Rogovin beweisen. In ihnen zeigt sich das „andere Amerika“, das Amerika mit menschlichem Antlitz.

Katalog: Philip S. Foner, Reinhard Schultz (Hrsg.), Das andere Amerika. Geschichte, Kunst und Kultur der amerikanischen Arbeiterbewegung, Elefanten-Press Verlag, Berlin 1983, 544 S., 29,80 DM in der Ausstellung, 38,- DM im Buchhandel.

Zum gleichen Thema ist, mit Schwerpunkt auf die Entwicklung der US-Friedensbewegung, vor kurzem ein reich bebildertes informatives Sachbuch im Dortmunder Weltkreis-Verlag erschienen: Conrad Schuhler, Freeze. Die Geschichte des anderen Amerika, 219 S., 12,80 DM.

Punk-Frau Fairouz und Kurt Schmidtchen

Über die Malerin
Monika Sieveking
von Hans Volkmann

Schickeriapunk, Fairuz 15 Jahre, 1982



„Ich will wirken in dieser Zeit“ – an dem Arbeits- und Lebensmotto der Käthe Kollwitz orientiert sich die Westberliner Künstlerin Monika Sieveking. Sie wirkt vielfältig. Zum Beispiel als Mitglied einer Friedensinitiative im Stadtteil Schöneberg, in einer Gruppe „Künstler für den Frieden“, in der Vereinigung demokratischer und sozialistischer Künstler, im BBK, als Kommunistin und vor allem als Malerin mit ihren Werken.

Spiegeln sich auch viele der genannten Aktivitäten auf ihren Bildern, so sind sie doch mehr als nur Zeitdokumente. Steht doch im Vordergrund die Anteilnahme für die abgebildeten Menschen. Dafür ist eine intensive Beziehung zwischen der Malerin und dem jeweiligen Modell, eine Art Zusammenarbeit Voraussetzung.

Wer sind die Menschen, die Monika Sieveking darstellt? Weder Außenseiter noch Ausgezeichnete, sondern Nachbarn, Arbeitskollegen, Kinder und Alte aus dem Viertel. Diese Motive bekommen in den letzten fünf Jahren immer mehr Gewicht im Werk Monika Sievekings. Wurden zuvor komplexe Themen behandelt, so erwächst nun – seit 1976 – das allgemeine Thema aus der Darstellung des einzelnen (z.B. „Fatima im Flur der Direktion“, „Clara oder da geht's lang“). Hinzu kommen Bildreihen, etwa aus einem Berliner Krankenhaus, in dem die Malerin die dort Arbeitenden als Kollegin kennengelernt und dargestellt hat, oder die Porträtfolge sowjetischer Arbeiter unter dem Thema „Meinst du, die Russen wollen Krieg?“

Im Mittelpunkt ihrer Arbeit steht die Situation der alten Menschen und der Kinder. In dem 1982 entstandenen Bild „Heimlich öffentliche Meinung“ wird das Verhältnis von alt und jung ideal dargestellt. Opa und Enkel, Hand in Hand vor dem Streckennetzplan der Berliner U-Bahn. Beide stehen dem Betrachter im Dreiviertelporträt frontal gegenüber und blicken ihn selbstbewußt an. Der Junge geht zum Fasching, er ist geschnitten, hat knallig rote Wangen, eine grüne Nase, einen spitzen Clownshut auf dem Kopf. Alles nicht sehr aufwendig, wenige Requisiten genügen.

Die Jugend, die Kindheit ist bunt, farbenfroh. Der Alte im grauen Wollmantel, graue Haare, ein blasses Gesicht, kleine Augen hinter Brillengläsern. Er, der Alte, führt den Jungen, hebt beschützend seine linke Hand, scheint auch schon einen Schritt voran zu gehen.

Beide, der knallig bunte Junge und der grau-blaue Alte, stehen vor einem Streckennetzplan. Monika Sieveking hat keinen Ausschnitt gewählt, sie zeigt den Plan ganz, deutet ringsum eine Backsteinwand an, er ist ihr wichtig, ist mehr als ein Plan, er

Berlin, ach du mein Berlin, 1981 (oben); Kurt Schmidtchen in seinem Altladen, 1981 (unten)

Seite 67: „Heimlich öffentliche Meinung, 1982 (oben); Die Erben machen heute Geschichte (Aurora), 1982 (unten)

ist durch Graffiti, Aufkleber usw. zu einem Spiegel der Gefühle, der Stimmung der Menschen, der Jugend geworden, so wie viele Wände in der Großstadt.

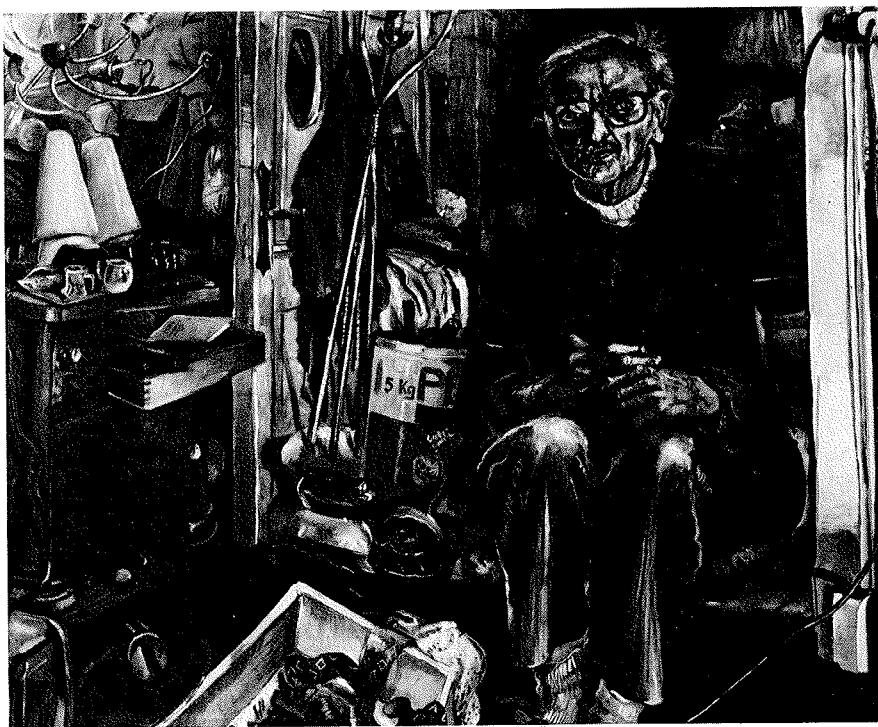
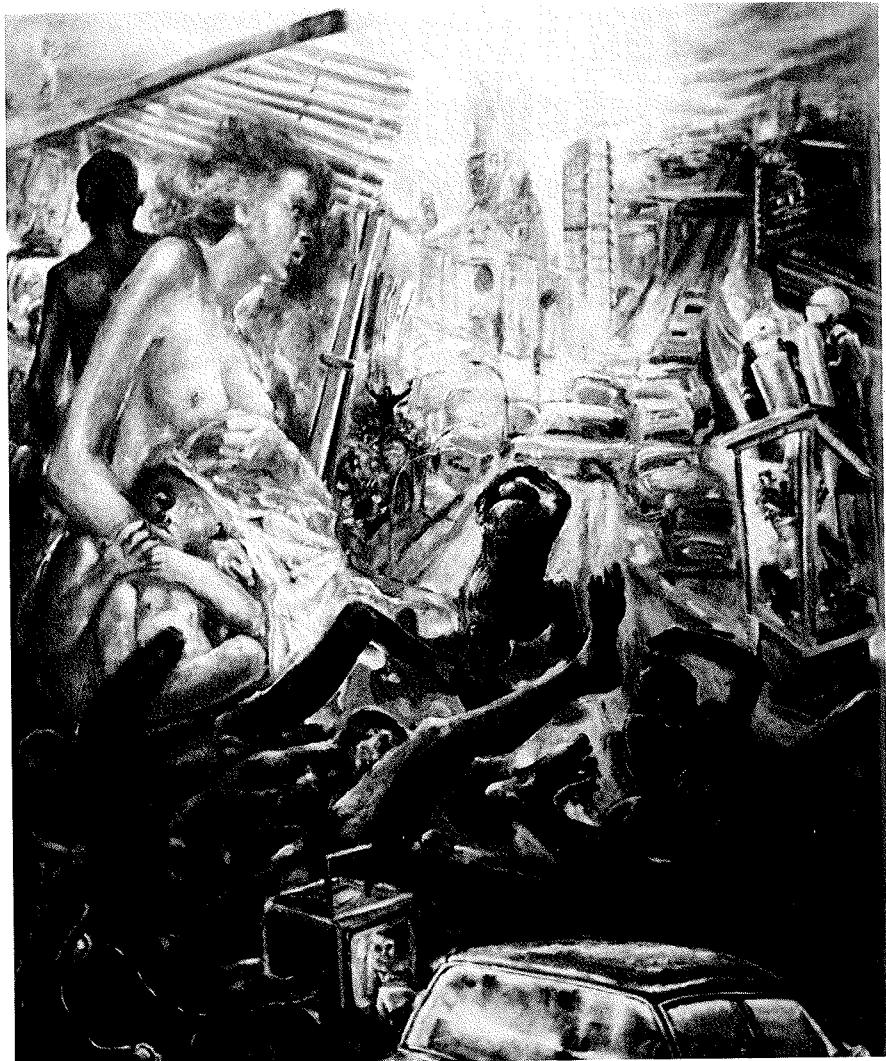
Sie spiegeln die Ablehnung der Macht, teilweise Haß, wider, Einsamkeit und Ohnmacht, zugleich auch die Wünsche nach Frieden und Liebe. Davor stellt Monika Sieveking alt und jung und zeigt, es ist nicht ein irgendwie gearteter Generationskonflikt, der zum Protest führt: „Lumbier hau ab ...“, „Haut die Bullen ...“, „Demo gegen ...“, „Freiheit für die ...“ usw., ist nicht alt gegen jung, ist der einzelne gegen die Macht.

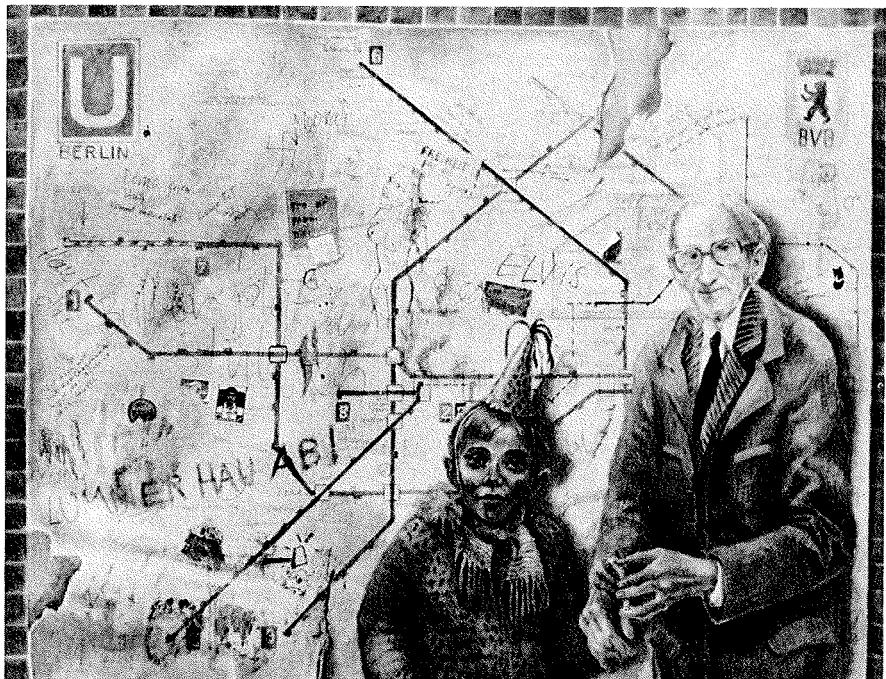
Monika Sieveking nimmt Partei für den einzelnen., zeigt am Einzelschicksal gesellschaftliche Zustände. Ihr wird der Mensch auch nicht – wie bei vielen anderen Malern – zum deformierten Menschen, der durch seine Verwundungen Anklage erhebt. Monika Sievekings Menschenbilder sehen den Betrachter selbstbewußt an, stellen sich vor: „seht, so bin ich ...“. Z.B. „Kurt Schmidtchen in seinem Altladen“.

Ein alter Mann, vom Leben im Gesicht, an den Händen gezeichnet, in einem Raum voller Gerümpel. Er ist zum Inventar geworden, gehört dazu wie die alte Kommode, wie das ganze Durcheinander. So stellt ihn die Malerin uns vor. So ist er, skeptisch, fragend sein Blick an den Betrachter. Wir, die wir das Bild sehen, kennen Kurt Schmidtchen. Er wohnt gleich um die Ecke in der Kellerwohnung, und Geschichten kann der erzählen ..., genau das ist Kurt Schmidtchen.

Oder die Edel-Punkerin „Schickeriapunk, Fairouz 15 Jahre“ von 1982. Sie sitzt in einer typischen Männerpose auf einem zierlichen weißen Stuhl. Blickt trotzig und direkt. Die Haartolle wirr in die Stirn gedreht, knallig roter Mund, die Zigarette lässig in der Hand. Sicherlich, vieles ist Pose und doch schafft es Monika Sieveking, sie überzeugend wirken zu lassen. Unsere Sympathie ist auf ihrer Seite, bei der Jugend, bei den Punks.

In dem 1981 fertiggestellten „Berlin, ach du mein Berlin“ wird versucht, die Situation der Stadt in ihrer Vielschichtigkeit zu erfassen. Das in schrillen Farben gemalte Bild zeigt Zerstörung, Entsetzen vor der Ge-





welt, der Macht, Angst und Chaos. Anders als sonst in den letzten Jahren hat sich Monika Sieveking hier entschieden, die Realität nicht an einem Einzelschicksal deutlich zu machen, sondern ein allgemeines Thema komplex dargestellt. Es ist ein resignatives Bild geworden, das keine Hoffnung lässt. Es fehlt der sonst oft vertretene trotzige, mutige Blick eines Menschen. Der Mensch scheint hier hilflos ausgeliefert. Das Gemälde erreicht, meine ich, weder in der Gestaltung noch in der Aussage die zahlreichen außerordentlich dichten Porträts der Künstlerin.

Gerade der historische Optimismus, der – ohne Schönfärberei – aus den meisten ihrer Arbeiten spricht, mag einer der Gründe sein, warum wir ihnen so selten in Ausstellungen begegnen.

Anfang 1983 waren Bilder einer Sowjetunion-Reise in der Majakowski-Galerie in West-Berlin zu sehen. Die Apex-Galerie in Göttingen zeigt Sieveking-Bilder im September und Oktober des Jahres.



Großstadtdschungel Westberlin

von Harald Frey



Linke Reihe von oben:
Karl-Ludwig Lange, Blick über das Autobahnkreuz Innsbrucker Platz, Winter 1980;
Miron Zownir, o. T.

Rechte Reihe von oben:
Thomas Leuner, Mann hinter einer Glastür auf die Straße schauend, 1981;
Elfi Fröhlich, o. T.;
Hans W. Mende, Mann mit Video-Kamera am Kurfürstendamm, 1982

Siehe auch die Fotografie von Wolfgang Krolow auf der Heftrückseite





Peter Sorge, *Lillies Raum*, 1978, Farbstift auf Pappe 90 × 178,5 cm

Januar 1965, nach zwei Wochen in einem sogenannten „Ost-West-Seminar“ in Westberlin, bezahlt vom Senat, wandere ich durch irgendein Stück vom Grunewald. Erst am Abend geht mein Flieger – auch bezahlt vom Senat. Während ich gehe, denke ich an meine Freunde zu Hause, sie sind beim Skifahren. Überall hat es geschneit, der Himmel ist blau, unbewußt erwarte ich eine Grenze und fühle mich eingesperrt. Zwei Wochen politisches Seminar mit Anschauungsunterricht in Form von Stadtrundfahrt, Mauerbesuch, Neue-Heimat-Mustersiedlung und ungezählten Hinterhöfen, ganze Straßenzüge alter Wohnhäuser, dem Zerfall nahe, vielleicht war es Kreuzberg.

Ich muß raus hier – noch heute erinnere ich mich: mein Flieger ging um 17 Uhr.

Oft bin ich später wieder in Berlin gewesen. Diese Platzangst habe ich bis heute nicht vergessen.

Dann diese Ausstellung im Münchener Kunstverein, „Großstadtdschungel“. Gleich vorne links, rechts unten, dieser Penis mit der spitzen Eichel. Das müßte, wie vieles auf diesen fleißig überschraffierten Illustratenfotos, nicht in Berlin gewesen sein. Man kennt diese Schnippelcollagen aus der politischen Jugendbildungsarbeit während der antiautoritären Gründerzeit. Aus vielen Fotos Bilder machen, um

sich politisch ein Bild machen zu können, das war in vielen Bildungseinrichtungen „die“ Methode. Manchmal waren die Produkte in der Tat lustig, originell, verblüffend komplex. Heute hängt Ähnliches in den Museen. Neben den Direktoren und Kritikern werden sicher, sofern dort zu finden, Kollegen der Druckindustrie aus dem Bereich Retusche, positiver und negativer, ihre Freude an diesen Fleißarbeiten haben. Der Scanner hat unerwartet Konkurrenz bekommen.

Eine Treppe höher begegnet mir dann das eigentliche Thema, der „Dschungel“, „mein“ Berlin. 120 Fotografien führen mir, eine neben der anderen, eine Stadt vor, wie es so keine andere mehr gibt. (Kurze Rückblende zum Thema „Collage“: „Das Schöpferische retten“ – so Kunstvereins-Direktor W. J. Stock im Katalog – kann man sicher auch durch das Nebeneinander der Fotografien, das nicht selten klarer, schöner und ehrlicher ist als das Durcheinander.)

Vor mir eine Fotoserie, aus der man kein einziges Bild missen möchte. Jeder der Fotografen kennt das Thema, war dort, weiß, wovon er spricht. Kein Hauch von Voyeurismus, von Tourismus, kein Formalismus. Hier gibt es etwas zu sehen, zu erfahren. Platt gesagt: man ahnt die Vielfältigkeit der Dinge und spürt die Kraft des Mediums.

Der Blick über das Autobahnkreuz Innsbrucker Platz von Karl-Ludwig Lange ist so wertvoll wie der Blick in die Punkgesichter von Elfie Fröhlich. Miron Zownir trifft etwas – ich kann es nicht beschreiben, nur so: seine Bilder machen mir am deutlichsten, was an Berlin anders ist. Daß er mittlerweile in New York lebt, überrascht nicht. Er kann einem Angst machen. Wie Thomas Leuner mit seinem Mann hinter einer Glasscheibe.

Ganz anders Wolfgang Krolow. Er macht mir Freude. Er zeigt ganz schlicht, daß sich zu leben lohnt. Und er zeigt das in der richtigen Mischung. Voller Ruhe, ohne Gier nach dem Außergewöhnlichen, trotzdem nicht langweilig. Bis auf einiges vielleicht allzu Bekannte eine wahre Augenweide.

Und auf all dieses blickt der Zeitgenosse durch die Videokamera (Katalog S. 138) mit Staunen. Ihn wiederum bestaunt ein anderer „Einheimischer“.

Im übrigen eine echte Modenschau der Vielfalt deutscher Hosentracht. Zeigt her eure Wadln. Mut hat er schon, der Hirschlederne – und vielleicht hat er gar noch einen Rucksack in Berlin.

Katalog „Großstadtdschungel“, Verlag Frölich und Kaufmann, Westberlin, 154 Seiten, 29,80 DM.

„Kreative, rettende Angst“

von Alfred Mechtersheimer

Über tausend Besucher drängten sich zur Eröffnung der Ausstellung „Friedenszeichen – Kriegsmale“ des BBK München und Oberbayern in der Münchner „Galerie der Künstler“ (vgl. zu dieser Ausstellung auch die Künstlerdiskussion „Der Frieden, das ist der höchste Schwierigkeitsgrad“ in *Tendenzen* Nr. 142, „Qualität und Engagement“, S. 22ff.). Das Einführungsreferat hielt der Friedensforscher Dr. Alfred Mechtersheimer. Wir veröffentlichen den Text mit freundlicher Genehmigung des Verfassers. Zu der Ausstellung, die bis zum 15. Mai in München zu sehen war, ist ein ausführlicher Katalog erschienen. Zu erhalten bei: Schwiftinger Galerie Verlag, Am Kirchberg 9, 8911 Schwifting, 15,- DM.

Es ist außerordentlich zu begrüßen, daß der Berufsverband Bildender Künstler Frieden und Krieg zu den Themen dieser Ausstellung gemacht hat. Ich möchte begründen, weshalb ich dies für richtig und nötig halte; allerdings mit nur wenigen Worten, denn hier sollen ja die Bilder und Skulpturen sprechen. Friedenspolitiker verschiedenster Provenienz bemühen sich seit jeher ohne Erfolgchance um die dauerhafte Abwendung von Krieg. Alle dabei angewandten Verfahren wie Gleichgewicht, Abschreckung oder Entwaffnung des Besiegten haben immer wieder nur zu einem Frieden geführt, der durch einen Krieg beendet wurde, der noch grausamer war als der vergangene. In den meisten Fällen wollte niemand den Krieg, dennoch fand er statt. Heute will niemand, zumindest fast niemand, das Wettrüsten, dennoch findet es statt. Abrüstung wird angestrebt – Aufrüstung ist das Ergebnis. Der Kreislauf aus gegnerischer Vorrüstung und eigener Nachrüstung ist ungebrochen. Neue, immer gefährlichere Runden stehen an. Auf die Kosten dieses Wettkaufs, der bei uns vielen Menschen die Arbeitsplätze raubt und der in der dritten Welt Menschen schon heute tötet, will ich nur hinweisen. Lassen Sie mich ein Wort sagen zum Verhältnis von Frieden zu Krieg, zumal ja auch das Motto dieser Ausstellung „Friedenszeichen – Kriegsmale“ zwischen beidem deutlich unterscheidet. Durch die sogenannte moderne Rüstung aus Raketen und Atomsprengköpfen ist die Distanz zwischen Frieden und Krieg zu einer Sache weniger Minuten oder Sekunden geworden. Genauer: Nach dem Frieden gibt es noch nicht einmal Krieg, denn was droht, ist die totale Vernichtung, die Apokalypse.

Diese objektive Gefährdung für die Menschheit macht jedem Kundigen die Dramatisierung der Gefahr zur Pflicht. Dies gilt für den Politiker, mehr noch für den Wissenschaftler und Künstler. Wenn die Öffentlichkeit wüßte, wie die Atom-

strategen in Ost und West mit dem Leben umgehen, dann würden sich noch viel mehr Menschen wehren als dies heute schon in der Friedensbewegung der Fall ist.

Doch wer sich gegen den Krieg wehrt, muß dies mit anderen Mitteln und in einem anderen Geiste tun als dies bisher im Widerstand gegen Fremdherrschaft und Diktaturen im allgemeinen geschehen ist. Weil nach Gandhi der Weg der Frieden ist, also es einen Weg zum Frieden eigentlich gar nicht geben kann, muß jeder Friedwillige zunächst einmal sich und seine unmittelbare Umwelt befrieden.

Da ist unendlich viel zu tun, da stehen wir noch ganz am Anfang. Weshalb müssen Buben zum Siegen erzogen werden? Weshalb glauben wir, nur dann sicher zu sein, wenn wir den anderen vernichten können? Weshalb ist bei uns so wenig Raum für Mitleid, Liebe, Verständnis?

Dies ist ein Aufgabengebiet, das den Politikern und auch den Wissenschaftlern weitgehend verschlossen bleibt. Hier haben Künstler einen großen gesellschaftlichen Friedensauftrag. Sie müssen mitihren, eine Friedenskultur zu schaffen, ohne die es keine wirkliche Friedenspolitik geben kann; denn Friedenspolitik baut auf Friedenskultur auf. Ich hoffe, daß die Arbeiten, die hier zu sehen sind, und auch die Kunstwerke, die zu diesem Thema noch geschaffen werden, zweierlei hervorrufen. Zum einen sollten sie Betroffenheit erzeugen, zum anderen unterdrückte Angst freisetzen, damit daraus kreative, rettende Angst entsteht. Dazu bedarf es freilich eines besonderen politischen Bewußtseins; ein Grund, weshalb ich Kunst von Politik so schlecht trennen kann.

Lassen wir aus der Wut über den Krieg Mut für den Frieden werden!

Seite 71: Erhard Haller (*1951), Für Dschingis Aitmatov (Der weiße Dampfer), Öl/Lw. 200 × 150 cm, aus der Ausstellung „Friedenszeichen – Kriegsmale“ des BBK München und Oberbayern



Da geht die CDU nicht gerne durch

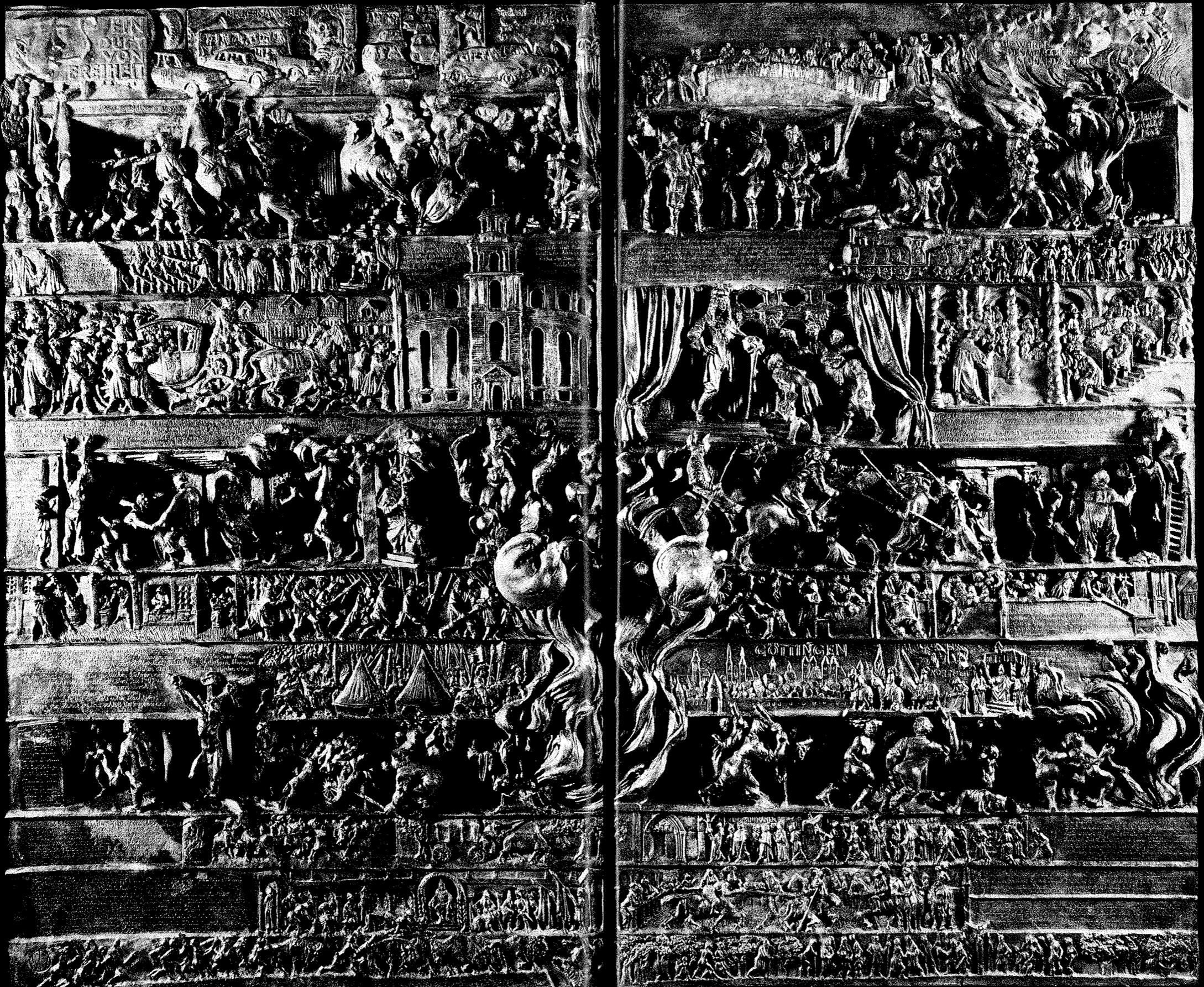
Jürgen Webers
Göttinger Rathausportal
von Ernst Antoni

Für die „Frankfurter Rundschau“ ist es ein „Kuckucksei“, das sich die Stadt Göttingen gelegt hat, das lokale „Göttinger Tageblatt“ zitiert dagegen den ehemaligen Stadtbaudirektor, der meint: „Ich würde kein anderes Rathaus im norddeutschen Raum, das solch ein hervorragendes Kunstwerk besitzt, schon gar nicht aus der Moderne.“ Die Rede ist vom unlängst eingeweihten Eingangsportal zum Sitzungssaal des Neuen Rathauses in Göttingen, das der Braunschweiger Bildhauer Professor Jürgen Weber gestaltet hat. Dargestellt sind Szenen aus der Geschichte der Stadt und unseres Landes, ergänzt durch eingravierte Kommentare des Künstlers zu den historischen Ereignissen.

Diese Kommentare, vor allem der in die Gegenwart reichende Teil, sind es, die jetzt die Göttinger CDU auf den Plan brachten. Das „Göttinger Tageblatt“ dokumentiert einige der Äußerungen aus CDU-Kreisen: „Machwerk primitiver Propaganda“, „Vehikel grün-alternativer Primitiv-Ideologie“, „Und so etwas hat den Titel eines deutschen Professors“.

Deutliche, nicht eben unbekannte Töne, die allerdings erst laut wurden, als die CDU entdeckte, daß der vorher übersehene Teufel in den geschriebenen Details des Bronzekunstwerks zu stecken scheint. Besonders anstoßig befand man folgenden Weber-Kommentar:

„Der 2. Weltkrieg (1939–45) hat 40 Millionen Tote gefordert, die Hälfte davon in der UdSSR. Die industrielle Ausrottung von 6 Millionen Juden war ein in 5000 Jahren Geschichte beispielloses Verbrechen. Völkische und geistige Minderheiten wurden vernichtet.“



Das 1949 erlassene Grundgesetz für die BRD sollte die geistige Freiheit des Einzelnen gegenüber Staat und Öffentlichkeit sichern. Ein Teil dieser Rechte wurde von Politikern und Verfassungsrichtern nach und nach wieder abgebaut. So wurde die BRD widerspruchslos atomare Basis der USA für einen möglichen Atomkrieg der Supermächte. Die meisten Bundesdeutschen, ausschließlich an der Konsumfreiheit interessiert, verschließen ihre Augen vor dieser Entwicklung.“

Das zweieinhalb Meter breite Relief ist von drei „Katastrophengräben“ durchzogen: die große Pest von 1348 „mit schwerstem Judenpogrom vor Hitler“ (so Jürgen Weber), der 30jährige Krieg und die Nazizeit. Webers Betrachtung in Bild und Wort reicht von der Jungsteinzeit bis in unsere Tage. Wobei er auch deutlich macht, wer an den historischen Katastrophen profitierte und wer die Opfer waren. Und durch dieses Geschichtsbild läßt er die Göttinger Ratsherren schreiten!

Zu den Attacken von rechts gegen sein Werk meint Jürgen Weber: „Meine Kunst muß identisch sein mit dem, was ich denke und tue. Und da es sich hier um ein politisches Portal handelt, muß ich mich folglich auch politisch dazu äußern. Alles andere wäre gegen mein künstlerisches Gewissen. Künstler sind unteilbare Persönlichkeiten. Von Politikern kann man das ja nicht gerade behaupten. Die lassen sich zwangsmäßig teilen, wenn's darauf ankommt.“

Die Möchtegernzensoren von der CDU unter Führung ihrer Ratsfrau Ermisch („Die ganze Tür kann man ja sicherlich nicht zurückgeben“, FR vom 31.5.1983), die jetzt Gutachten erstellen lassen wollen, um auf deren Grundlage an den Weberschen Textstellen herumkratzen zu können, weist der Braunschweiger Bildhauer auf die innere Einheit eines Kunstwerks hin: „Oder glauben Sie, das ist Zufall, daß die Flammen des II. Weltkrieges über das bundesdeutsche Parlament hinwegschlagen, oder daß eine Zigarettenreklame sich mit SS-Standarten überschneidet? Die Bilder sind genauso hart wie der Text, nur daß das wieder mal keiner kapiert hat.“

„Eine Altersversorgung für freischaffende Künstler, inklusive Krankenversicherung, Invalidenrente, Hinterbliebenen-Fürsorge, womöglich noch Zahnersatz und Kindergeld – das ist doch wohl eine Pervertierung des Sozialstaatsgedankens. Ist es nicht gerade die Unsicherheit des Lebens, die die stärksten Impulse des Schöpferischen birgt? Kann man sich vorstellen, daß Mozart, anstatt in einer Kraftanstrengung ohnegleichen sich Takt um Takt des ‚Requiems‘ abzuringen, mit einem Schein der Ortskrankenkasse Wien ins Tbc-Hospital am Semmering gegangen wäre?“ (Künstlerreport, Hanser, München 1975, S. 284).

Der entscheidende Schritt

Gewerkschaft Kunst auf dem Weg zur Mediengewerkschaft von Guido Zingerl

„Die GK wandelt sich in eine Mitgliedergewerkschaft um. Die Umwandlung der GK in eine Mitgliedergewerkschaft ist als Zwischenschritt geplant. Das Ziel muß sein, mit der IG Druck und Papier und anderen interessierten Verbänden eine einheitliche Gewerkschaft Kunst und Medien im DGB zu verwirklichen.“*

(* Alle Abkürzungen werden am Schluß des Berichtes erklärt.)

So beginnt der Antrag zur entscheidenden Satzungsänderung, der auf dem außerordentlichen und ordentlichen Gewerkschaftstag der GK am 5. und 6. Mai dieses Jahres in München zur Debatte stand. Die Entscheidung fiel knapp genug aus. Mit der erforderlichen Zweidrittelmehrheit von 34:16 Stimmen stimmten die Delegierten für diesen Schritt. Die Delegierten der DOV und der GDBA stimmten geschlossen dagegen. Dieser Kampfabstimmung gingen Diskussionen und Auseinandersetzungen voraus, die bis ins Jahr 1970 zurückreichen. Hauptprobleme waren dabei die hart erkämpften Tarifwerke der Einzelgewerkschaften, die z.B. gut organisierte Verbände wie die GDBA und die DOV nicht gefährdet sehen wollten. Dabei übersahen diese beiden Verbände aber, daß kultурpo-

litische Positionen die juristischen bestimmen und nicht umgekehrt. Und so wiesen einige Diskussionsredner gerade darauf hin, daß eine starke, einheitliche Gewerkschaft auf die Dauer viel eher in der Lage sei, tarifliche Errungenschaften abzuschern, als ein cleverer Justitiar einer kleinen Einzelgewerkschaft. Der Vorsitzende der GK, Alfred Horné, sagte dazu in seinem Referat:

„Während den ohnehin schon mächtig konzentrierten Medienpolypen weitere Fangarme anwachsen, im Kulturbereich die Mittel kulturfürdlichen Politikern zum Opfer fallen, bei der Presse immer weniger reiche Leute ihre Verfügungsmacht untereinander aufteilen, die Politiker Funk und Fernsehen ihrer Beute einverleiben wollen, eine drohende Kommerzialisierung Anspruch und Inhalt der Meinungsfreiheit gefährdet, ... operieren wir weiterhin in unseren gewerkschaftlichen Kleinbetrieben, und einige pflegen ihre Privilegien und ihr Standesbewußtsein; wir sind verliebt in unsere Ausnahmesituation im DGB, als hätten wir nur Ansprüche, aber keine Pflichten gegenüber der DGB-Solidarität.“

In der Tat ist die sich vollziehende industrielle Revolution auf dem Gebiet der Medientechnik der Schlüssel für den totalen Griff ins Hirn der Menschen. Die Konzerne und eine ihnen hörige Regierung wollen unter allen Umständen an diesen Schlüssel. Dazu der DGB-Vorsitzende Ernst Breit:

„Das Fernsehkabel-Pilotprojekt Ludwigshafen läuft voll unter privater Regie, München und Berlin voraussichtlich teilweise. Ob Südwestfunk und Zweites Deutsches Fernsehen mit ihrer Kooperation in diesen Projekten den Einfluß öffentlich-rechtlicher Rundfunkanstalten genügend geltend machen können, ist mehr als nur ungeklärt. Die Multimedienkonzerne, von denen eine Handvoll das Marktgeschehen bestimmt, haben neben Buch-, Zeitschriften- und Schallplattenproduktion nun auch das Geschäft mit Videokassetten und Bildplatten fest in der Hand und unter sich verteilt. In die gleiche Richtung geht auch die zunehmende Privatisierung der unterschiedlichsten wirtschaftlichen und gesellschaftlichen Bereiche. Nennen möchte ich hier den öffentlich-rechtlichen Rundfunk in seiner Kooperation mit privaten Programmveranstaltern und die Deutsche Bundespost mit den genannten Privatisierungstendenzen.“

Die technischen Möglichkeiten der Medien-Elektronik sind bereits so vervollkommenet, daß sich die Orwellische Vision von 1984 dagegen fast harmlos ausnimmt. Big Brother heißt jetzt BIGFON. Mit diesem Verfahren können Fernsprechen, Fern-

schreiben, Fernkopieren, Stereo-Hörfunk, Fernsehen und Bildfernspenden in einem Glasfaser-Vermittlungsnetz integriert werden. Das heißt, daß der Teilnehmer beliebige individuelle Zuspielungen abrufen kann. Wenn ihm die Dallas- und Denver-Serien auf 10 Kanälen gar langweilig werden, spielt er sich über Kassetten und Bildplatten Fußball oder Krimis ab. Dann spricht er per Bild mit seiner Schwiegermutter oder blättert per BTX in den Katalogen von Quelle und Neckermann, fragt an, ob der Artikel lieferbar ist und drückt per Taste seine Bankanweisung. Zuletzt schaltet er sich live in eines der laufenden Ratespiele auf Kanal 16 ein und erklärt, er halte Himmlers aufgefundenen Gedichte für himmlisch.

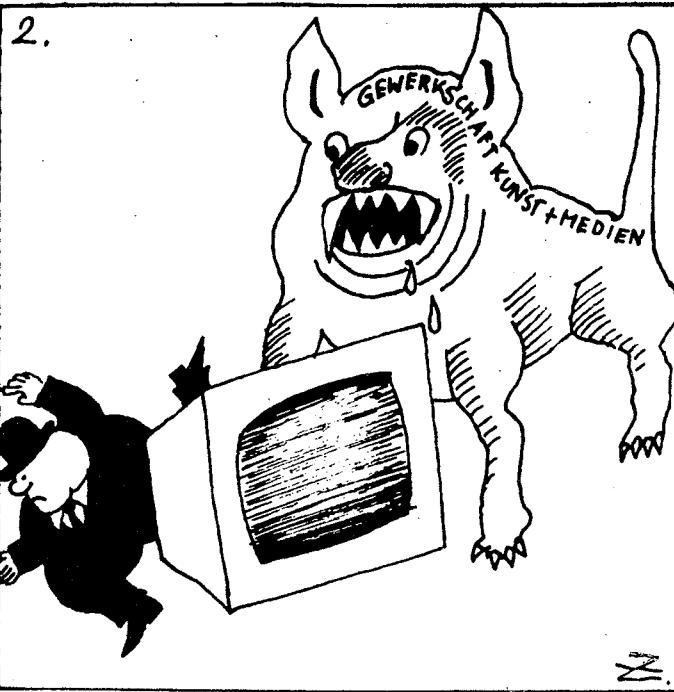
Dieser totale Angriff auf unser Hirn wird aber zugleich ein Angriff auf unsere Geldbörse. Die Medienkonzerne wittern das Jahrhundertgeschäft. Für die Mitglieder- und Mediengewerkschaft gibt es aber natürlich viele andere und auch weniger gespenstische Arbeitsziele. Kollege Dieter Ruckhaberle, Vorsitzender der BGBK, führte das am Beispiel Theater aus. Dort sei nämlich das Prinzip: „Ein Betrieb – eine Gewerkschaft“ bisher nicht zu verwirklichen gewesen: „Im Orchestergraben die DOV, auf der Bühne die GDBA und hinter den Kulissen die ÖTV!“

Die Musikschauffenden sind in drei verschiedene Verbände geteilt und nicht zuletzt werden die bildenden Künstler mit ihren zwei Verbänden BGBK und SBK endlich in der Fachgruppe Bildende Kunst vereint sein.

Die heftige Diskussion um die Anträge zu Frieden und Abrüstung bewies das starke Engagement der Delegierten. Sie verabschiedeten einen zusammengezogenen Antrag zu diesem Thema, worin sie die Stationierung jeglicher Waffensysteme in Europa ablehnen und weitere Gewerkschaftsverbände aufrufen „gegen den 1983 zu erwartenden Stationierungsbeginn von Cruise-Missiles und Pershing-II-Raketen auf dem Gebiet der BRD alle notwendigen Aktionsformen wie Streikmaßnahmen bis hin zum Generalstreik vorzubereiten und im Zusammenhang mit dem Stationierungsbeginn durchzuführen.“

DGB und die Mitglieder der Gewerkschaft Kunst werden aufgefordert, sich aktiv für den Frieden einzusetzen und Friedensinitiativen engagiert zu unterstützen. Ein weiterer Antrag wendet sich gegen Ausländerfeindlichkeit und Neofaschismus.

Sowohl der DGB-Vorsitzende Ernst Breit als auch der GK-Vorsitzende Alfred Horné, der am 6. Mai als Vorsitzender für



Alfred Horné: „Aber wenn wir noch weitere Jahre warten, dann können wir uns alle derartigen Bemühungen sparen. Dann haben einige die Kultur unter sich aufgeteilt, dann ist die Medienwelt um uns herum so festzementiert, daß wir allenfalls noch, wie eine Herde Pekinesen, dagegen anbellen können: aufgeregt, giftig und – unwirksam.“

drei weitere Jahre gewählt wurde, gingen auf die kulturpolitische Situation in unserem Lande ein wie sie sich unter der Union mit ihrem Ruf nach der „geistigen Wende“ darstellt. Kollege Horné wies auf die katastrophalen Folgen der Rotstiftpolitik insbesondere an den Theatern hin und kritisierte die bayerische Regierung, die andererseits 14 Millionen für ihre Selbstdarstellung in der Wittelsbacher-Ausstellung hinauswarf.

Das deckt sich mit der jüngsten Äußerung des medienpolitischen Sprechers der CDU/CSU-Fraktion Weirich, der das eben erst in Kraft getretene Künstlersozialversicherungsgesetz ein „untaugliches Instrument“ nannte, das „neu gefäßt“ werden müßte. Das deckt sich auch haargenau mit den kulturpolitischen Thesen des Erdinger CSU-Landrats Zehetmair im Informationsblatt des BBK-Landesverbandes Bayern, in dem er sich Sorgen über zuviel Freiheit in der Kunst macht. Problematisch erscheint ihm Kunst dort, wo sie politische Meinung artikuliert und er beklagt die „progressive Doktrin“, die heute die kunstpolitische Diskussion bestimme. Er stellt auch noch die Frage, ob die Sozialstaatsgarantie und ihre Konkretisierung in arbeits- und sozialrechtliche Vorschriften nicht die Kunstfreiheit beeinträchtige. Das klingt nach „wenn der Vogel früßt singt er nicht“ und nach dem berüchtigten Mozart-Zitat aus dem Künstler-Report.

Das alles deckt sich aber auch mit den

jüngsten Äußerungen eines Franz Josef Strauß, der ausgerechnet am 29. Januar '83, 50 Jahre danach, von der heutigen „kulturellen Entartung“ sprach.

Es sollte inzwischen jedem klar geworden sein, was mit der „Wende“ gerade im kulturpolitischen Sektor gemeint ist:

- Abbau sozialer Leistungen für Kulturschaffende;
- Kampf gegen die gewerkschaftlichen Forderungen, gegen alle Demokratisierungsversuche in der Kultur;
- Einschränkung der Kunstfreiheit;
- Gleichschaltung der Kunst im Sinne der ordnungspolitischen Vorstellung der CDU/CSU.

Auf diesem so wichtigen und historisch wegweisenden Gewerkschaftstag ist klar geworden: Über die Mitgliedergewerkschaft Kunst ist mit aller Kraft die große Mediengewerkschaft anzusteuern. Nur sie kann den neuen Machtkonstellationen der Medienmonopole und den Gleichschaltungsanstrengungen der CDU/CSU Kraft und organisierten Widerstand entgegensetzen.

Kollege Alfred Horné hat es plastisch formuliert: „Die Einsicht, daß eine einheitliche und daher stärkere gewerkschaftliche Vertretung dringend notwendig ist, hat seit Martin Walsers Rede von 1970 – vor 13 Jahren! – und seiner Forderung nach einer IG-Kultur zugenommen. Aber wenn wir noch weitere Jahre warten, dann können

wir uns alle derartigen Bemühungen sparen. Dann haben einige die Kultur unter sich aufgeteilt, dann ist die Medienwelt um uns herum so festzementiert, daß wir allenfalls noch, wie eine Herde Pekinesen, dagegen anbellen können: aufgeregt, giftig und – unwirksam. Beeinflussen oder gar verändern werden wir sie dann nicht mehr.“

Abkürzungen:

DGB: Deutscher Gewerkschaftsbund

GK: Gewerkschaft Kunst, ihr gehören an:

RFFU: Rundfunk-Fernseh-Film-Union, 19567 Mitglieder

GDBA: Genossenschaft Deutscher Bühnen Angehöriger, 9556 Mitglieder

DOV: Deutsche Orchestervereinigung, 7422 Mitglieder

BGBK: Bundesvereinigung der Gewerkschaftsverbände Bildender Künstler, 5045 Mitglieder

GDMK: Gewerkschaft Deutscher Musikerzieher und Konzertierender Künstler, 3682 Mitglieder

DMV: Deutscher Musikerverband, 1035 Mitglieder

IAL: Internationale Artisten Loge, Berufsverband Show und Unterhaltung, 1027 Mitglieder

SBK: Schutzverband Bildender Künstler, 245 Mitglieder

BIGFON: Breitbandiges Integriertes Glasfaser-Fernmeldeortsnetz

BTX: Bildschirmtext

Eine Taube macht noch keinen Frieden

Bildende Künstlerinnen und Künstler aus der Bundesrepublik Deutschland zum Thema Krieg und Frieden von Peter K. Kirchhof

„Man hat gesagt, die Freiheit entsteht dadurch, daß man sie sich nimmt. Nehmen wir uns also zuallererst die Freiheit, für den Frieden zu arbeiten!“ sagte Bertolt Brecht einmal. Diese Freiheit, für den Frieden zu arbeiten, nehmen sich in dieser Zeit in der Bundesrepublik Deutschland immer mehr Menschen; und sie fand einen allgemein unübersehbaren Ausdruck in der Massendemonstration von etwa dreihunderttausend Menschen im Oktober des Jahres 1981 in Bonn (wie auch ähnlich in anderen Hauptstädten der Welt).

Ohne Übertreibung kann man sagen, daß Frieden zu einem zentralen Thema in der Gesellschaft geworden ist, so wie die Bedrohung mit Tod und Zerstörung durch die nukleare Kriegsmaschinerie um ein Mehrfaches potenziert worden ist. Mehr als 170 Buchtitel sind zum Thema Frieden auf dem bundesdeutschen Buchmarkt, wie in einer Broschüre von Westberliner Bibliotheken Ende 1982 aufgelistet wurde. Viele Initiativen, von den unterschiedlichsten Bevölkerungsgruppen ins Leben gerufen, spiegeln etwas von diesem Friedenswillen wider. Im Schaffen einer Anzahl von bildenden Künstlern wird es deutlich. Zahlreiche Ausstellungen von Künstlern, Künstlergruppen und Verbänden zum Thema sind eingerichtet worden.

Selbst für den Kommerz ist das schon zu einem lukrativen Markt geworden. Doch längst beschäftigen sich Pädagogen mit dem Rüstungswahnsinn, Juristen und Kirchenvertreter diskutieren über Friedensfragen, Ärzte verweigern sich der „Katastrophenmedizinausbildung“.

Aber immer noch, und schon wieder, ist die Reaktion darauf sehr lautstark. Ebenso heftig die Diffamierung, die boshaften Verleumdungen. Schon wieder predigen rechte Politiker Haß und Wut und titulieren Mitglieder der Friedensbewegung als Chaoten. Die hochgerüstete Streitmacht wird kurzerhand zur Friedensarmee erklärt und in Planspielen läßt man den Schülerrinnen und Schülern von Bundeswehrvertretern die „Friedenserziehung“ vermitteln. In der Presse gipfelt es z.B. in der „Frankfurter Allgemeinen Zeitung“ in der Äußerung über die „Friedensverstiegenheit“ und in der „Welt“ meint man, hierzulande laufe man „Friedensamok“.

Die Diffamierung der Friedensbewegung in Deutschland ist so alt wie die Bewegung selbst. Schon im 19. Jahrhundert wurden Pazifisten – und dazu gehörten fast von Anfang an auch Künstler – verhöhnt, geächtet, verleumdet, eingekerkert, ja sogar ermordet. Recht behielten bisher die, die die Devise vertraten „Si vis pacem, para bellum“ („Wenn du Frieden willst, so rüste zum Krieg“).

Das führte in einen Weltkrieg und schon 25 Jahre später in einen zweiten. Auch anklagende und aufrüttelnde Bilder von Künstlerinnen und Künstlern vermochten das nicht zu verhindern; doch die Sprache der Bilder war immer beunruhigend für die Machthaber. Verstanden sie es doch in den großen Werken mit einprägsamen Metaphern, Verstand und Gefühl anzusprechen. Und diese Werke des „ästhetischen“ Widerstandes waren es auch, die einen Teil des durch den Faschismus verlorenen Ansehens Deutschlands rehabilitierten. Gerade die Nazizeit aber und der zweite Weltkrieg haben für eine große Zahl engagierter Künstlerinnen und Künstler in Deutschland die Isolation, Exilierung oder die Ermordung bedeutet.

In der unmittelbaren Nachkriegszeit waren viele der überlebenden Künstlerinnen und Künstler, abgesehen von fehlenden materiellen Voraussetzungen, mit der Auflösung der langjährigen Isolation beschäftigt. In zahlreichen Ausstellungen – bis etwa 1949 – wurde ein retrospektiver Überblick über das damalige Kunstschaffen ermöglicht, die kulturellen Institutionen wurden reorganisiert und wieder aufgebaut. Der Großteil, der dem bürgerlichen Humanismus anhängenden Künstlerschaft, glaubte mit seiner Kunst nun zur Demokratisierung der Gesellschaft beitragen zu können. In ihrer idealistischen Vorstellung hielten sie die Kunst für autonom und lehnten eine Politisierung ab. In ihren gegenständlichen Bildern gerannen der Mensch und seine Umwelt zu mystifizierten Formen.

Nur eine Minderheit unter der Künstlerschaft pflegte eine realistische Auseinandersetzung mit der gesellschaftlichen und politischen Wirklichkeit im Nachkriegsdeutschland. Sie standen zum Teil in der Tradition der Arbeiterbewegung. Zur Zeit der Wiederbewaffnung in der Bundesrepublik Deutschland und der Gesetzesfassung zur atomaren Aufrüstung der Bundeswehr brachten diese realistischen Künstler sich noch einmal ins Gespräch. Sie protestierten in Ausstellungen, die sich thematisch mit dem Atomkrieg auseinandersetzen. Von politischen Vertretern untersagt, von Kunstinstitutionen abgelehnt und diffamiert, wurden diese Ausstellungen schließlich in Schulhäusern, Gewerkschaftsräumen und privaten Räumen mit großem Publikumserfolg gezeigt. Aus den Reihen dieser Künstler wurde Ende der fünfziger Jahre einzelne Gruppen ins Leben gerufen, die sich einem realistischen Kunstprogramm verpflichtet sahen. Aus einer Münchener Gruppe heraus entstand die Kunstschrift „Tendenzen“, die bis heute besteht. In der Kunstszene führten sie aber in den Jahren ein Schattendasein. Die Zeit des „kalten Krieges“ verbannte engagierte Bildthemen endgültig aus der bildenden Kunst. Den Zug zur Anpassung vollzogen gerade die bildenden Künstler. Informel und Abstraktion konnten Triumph feiern. Kritische Aussagen vertrugen sich nicht mit der einsetzenden politischen Restauration.

So wurde im großen und ganzen unter den Künstlern die Chance der Aufarbeitung der faschistischen Vergangenheit, der Schuld, des massenhaften Todes und des Terrors versäumt. Auch bei ihnen „die Unfähigkeit zu trauern“, wie Alexander Mitscherlich es nannte.

Erst Ende der sechziger Jahre kam mit den Studentenunruhen wieder Bewegung in die realistische Kunstrichtung. Der bewußte und kritische Umgang mit politischen Zuständen und gesellschaftlichen Problemen schlug sich auch in neuer Bildsprache und den Ausstellungen nieder, z.B. mit Bildern gegen den Vietnamkrieg, gegen das Schah-Regime. Im größeren Stil setzte nun auch der Versuch einer Aufarbeitung unserer jüngsten Vergangenheit ein. Museen, Kunstvereine und Akademien richteten thematische Ausstellungen ein, die Auskunft darüber geben konnten, wie Künstler sich mit dem Faschismus, mit den Problemen um Krieg und Frieden befaßten (oder nicht befaßten). Um nur einige Beispiele zu nennen: 1975 in Marbach die Ausstellung „Als der Krieg zu Ende war“, 1979 in Berlin „Zwischen Widerstand und Anpassung“, 1980 in Karlsruhe „Widerstand statt Anpassung“ und 1980 in Frankfurt „Zwischen Krieg und Frieden“.

Für die Künstlerinnen und Künstler der Bundesrepublik Deutschland wurde es wieder opportun sich inhaltlich auseinanderzusetzen. Das heißt hier, ihre Abneigung gegen den Krieg und ihren Friedenswillen in Bildern aufzuzeigen. Am Anfang konnte man in Ausstellungen der einzelnen Künstler nur eine Sichtbarmachung der Kriegsgreuel feststellen, eine Antihaltung gegen die politische Vorgangsweise. Im Laufe der nächsten Jahre tauchten dann auch vereinzelt Bilder auf, die sich mit Vorstellungen des Friedens befaßten. Doch wie schwer es Künstlern noch fiel und fällt, diese Vorstellungen zu verbindlichen, zeigt z.B. die Ausstellung „Frieden bedeutet mehr als die Abwesenheit von Krieg“, die 1981 von einer Kölner Künstlergruppe ausgeschrieben war. Obwohl diese Künstlergruppe Programmatisches mit ihrem Titel vorgab und aussagte, daß sie die Begriffe wieder mit Inhalt füllen wollten, zeigten viele der beteiligten Künstler die Fratze des Militarismus. Einzelne Künstler schufen zwar Bilder mit friedlichen Situationen, symbolisierten Wünsche und Sehnsüchte, doch „Frieden“ bleibt schwach umrisen. So bleiben sie ungenau dabei, den für uns alle noch längst nicht selbstverständlichen „Frieden“ auszudrücken.

Die Fratze des Krieges aufzuzeigen war aber die eindeutige Absicht 1983 in Ludwigshafen, wo unter dem Titel „Schrecknisse des Krieges“ druckgrafische Bildfolgen über Krieg aus 5 Jahrhunderten bis in die heutige Zeit augebreitet wurden. Die Ausstellungsmacher zeigten damit auf, daß die Künstler keineswegs Ausnahmewesen waren, sondern in früheren Zeiten auch den Krieg verherrlichten. Dennoch haben sie ein aus künstlerischer Sensibilität und Wahrhaftigkeit entstandenes Dokument der Menschlichkeit vorgelegt. Gerade deshalb ist die Auseinandersetzung mit den ausgestellten Arbeiten so schmerhaft. Zu sehen, wie Künstler durch Generationen künstlerisches Schaffen gegen immer brutaler werdende Kriege und immer perfektionierte Vernichtungsmaschinen stellten.

Eine Themenausstellung mit anderem Konzept wurde 1982 in Recklinghausen eingerichtet: „Träume vom Frieden/Begrabene Hoffnung“. Es war einmal die Verbeugung vor ermordeten und umgekommenen Künstlern der beiden Weltkriege. Diese vom kommerzialisier-

ten Kunstmarkt zu Unrecht vergessenen Künstler haben uns heute noch viel zu sagen, und wir können nur ahnen, was von ihnen noch hätte geschaffen werden können, wären sie nicht durch den Krieg ums Leben gekommen. Die andere Hälfte der Ausstellung war durch zeitgenössische Kunst bestückt. Sie sollte ein Aufruf für den Frieden sein. Die Künstler wiesen mit ihren Mitteln auf Zeitprobleme hin, indem sie sich in ihren Bildern gegen den Krieg wandten, die Betrachter erinnerten und mahnten.

Ohne Zweifel brauchen die Künste den Frieden für ihre Entfaltung, aber auf jeden Fall braucht der Frieden die Kunst und die Künstler. Unter diesem Aspekt sind die vielen Einzelaktivitäten zu verstehen, die durch die Künstlerinnen und Künstler in den letzten Jahren gestartet wurden. So wenn Klaus Staech mit seinen montierten Text-Bild-Plakaten bissige Kommentare zum Zeitgeschehen liefert. Mit dem der Werbung entliehenen Medium Plakat kann er ein Publikum ansprechen, das durch traditionelle Ausstellungen längst nicht mehr erreicht wird. Oder der Verfremder Otto Dressler, der seit Jahren mit seinen Aktionen für „pazifistische Unruhe“ sorgt, wie er es nennt. In Kaufhausschaufernsten, ebenso wie in den Bundeswehrhochschulen, installiert er Kunstaktionen, mit denen er mahnend gegen Krieg und Gewalt vorgeht. Das tut auch Christian Schaffernicht, der seit mehreren Jahren für die Deutsche Friedensgesellschaft alljährlich einen Friedenskalender fotomontiert. In Bremen wurde 1983 ebenfalls ein Kalender herausgegeben, der sich den Frieden zum Thema nahm: nämlich „Kunst für den Frieden“. Dazu wurden Bremer Wandmalereien und Plastiken abgelichtet. Um ihr Friedensengagement bildlich umzusetzen, ging auch der kürzlich verstorbene Jörg Scherkamp, mit einzelnen interessierten Kollegen, 1981 einen ungewöhnlichen Weg. Sie nahmen über das Bildungswerk des Deutschen Gewerkschaftsbundes an den 3. Beilngrieser Kulturtagen teil. Während der Kulturtage malten sie gemeinsam an einem großflächigen Bild zum Thema „Frieden und Abrüstung“. Heute hängt dieses Großbild in einer DGB-Jugendschule. Einen Weg in die Öffentlichkeit suchten 1982 in Dortmund auch eine Reihe von Grafikern. Auf Plakatgroßflächen gestalteten sie die Umfrageergebnisse zum Thema „Frieden“ eines Arbeitskreises „Dortmunder Wissenschaftler für den Frieden“. Mit verblüffenden grafischen Umsetzungen der Friedensaussagen schufen die Grafiker eine Irritation unter der glänzenden Plakatwelt.

Daß künstlerische Tätigkeit gesellschaftlichen Charakter hat und somit ein Politikum ist, scheint gerade den Künstlerverbänden der Bundesrepublik klar geworden zu sein. In den letzten Jahren stellten sie Ausstellungen verstärkt für die Sache des Friedens zusammen. 1982 eröffnete, hinter der gleichzeitig laufenden „documenta“, der BBK Hessen in Kassel eine Ausstellung mit dem Titel „Krieg und Frieden“. Daran waren 180 Künstlerinnen und Künstler beteiligt. Der BBK München eröffnete 1983 eine Ausstellung „Friedenszeichen – Kriegsmale“, der Schutzbund Bildender Künstler in München eine Ausstellung „Frieden“, und in Bremen wird die Gesellschaft für aktuelle Kunst (GAK) noch folgen mit der Ausstellung „Sonst schmücken wir

das Schlachthaus mit Geranien“.

Deutlich in allen Ausstellungen und Aktivitäten wird eine neue humane und soziale Betroffenheit in der bildenden Kunst. Diese Betroffenheit geht aus von der realen Betroffenheit der Menschen. Ohne Zweifel ist es mehr als eine Modeerscheinung, stellen sich doch Künstler jedwedem Bekanntheitsgrades und mit allen Stilmitteln dieser realistischen Aufgabenstellung. Flattert gelegentlich schon mal allein eine weiße Taube über die Leinwand und geht es mehr in die Breite als in die Tiefe, hervorstechend bleibt das ernsthafte Anliegen der Künstlerinnen und Künstler. Realistische Einschätzung über den wohl nur appetitiven Wert von Kunst ist ebenso anzutreffen, wie der Mut, sich trotz allem immer wieder zu bekennen, aufzu-

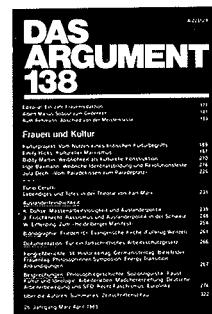
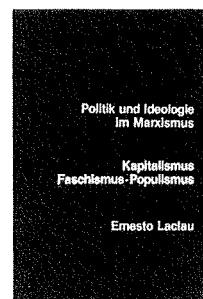
zeigen, den Wunsch zum Frieden wachzuhalten. Christian Schaffernicht vermittelt dies in einigen Sätzen über Kunst und Frieden im Katalog zur Ausstellung „Krieg und Frieden“:

„Für den Frieden sein ist nicht eine Frage der Kunst. Es ist eine des Überlebens. Aber auch mit Fragen der Kunst stellen sich Fragen des Friedens ... Der Frieden läßt sich nicht darstellen, er kann nur beschworen werden ... Bilder für den Frieden sind immer auch Bekenntnisse. Sie sind Bekenntnisse zur Menschlichkeit und Verständigung, zu Liebe und Vertrauen, zu Träumen und Phantasien, zur Hoffnung.“

Referat, vorgetragen mit einer Diaschau auf dem 10. Kongress der IAA/AIAP in Helsinki, Mai/Juni 1983

DAS ARGUMENT

Argument-Vertrieb
Tegeler Str. 6
1000 Berlin 65



Aktualisierung Marx'

Kritische Neulektüre von Marx vom Standpunkt der heutigen Probleme. Albers, Altvater, Volker Braun, Deppe, Frigga Haug, W.F. Haug, Hirsch, Holzkamp, Tjaden u.a.

Argument-Sonderband AS 100
16,80/f. Stud. 13,80 DM (Abo: 13,80/11,80)

Ernesto Laclau: Feudalismus und Kapitalismus in Lateinamerika

Spezifik des Politischen. Faschismus und Ideologie. Populismus-Theorie. Diskurs-Theorie. Glossar und ausführliches Sachregister.

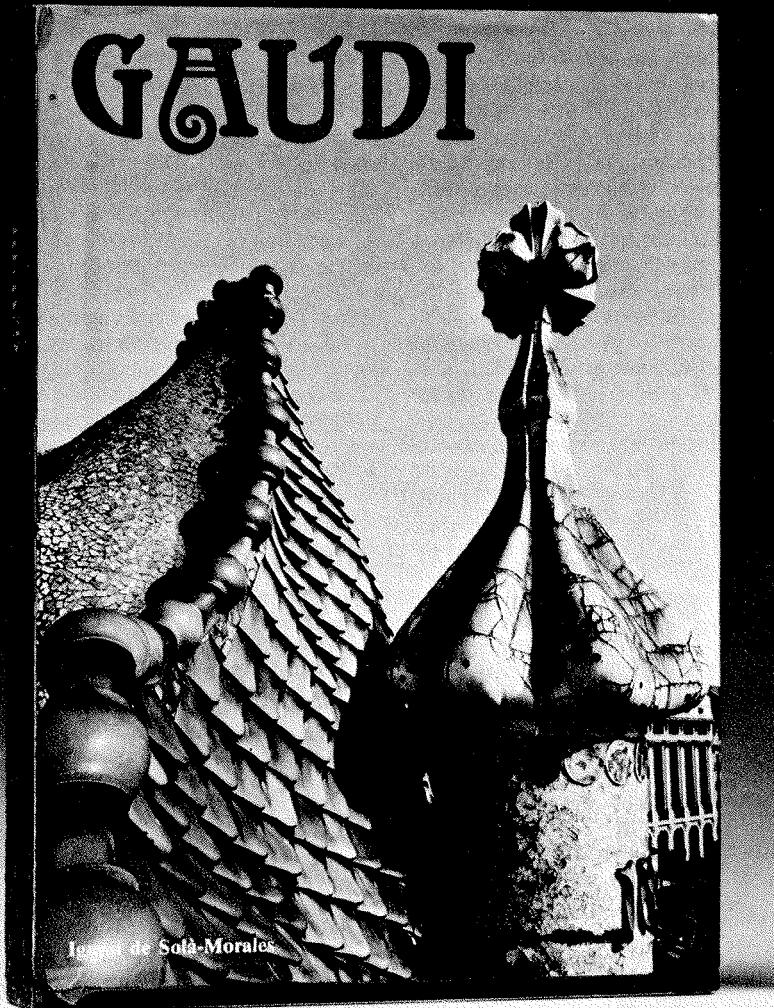
Paperback 18,- DM, Leinen 34,- DM

Frauen und Kultur

Kultureller Marxismus, weibliche Identitätsbildung
'unbeachtete Produktionen'

Beiträge v. Julia Dech, Emily Hicks u.a.
Cerutti über Marx
Ausländerfeindlichkeit

DM 12,-/f. Stud. 9,- (Abo: 9,80/7,50)



Ignasi de Solà-Morales:

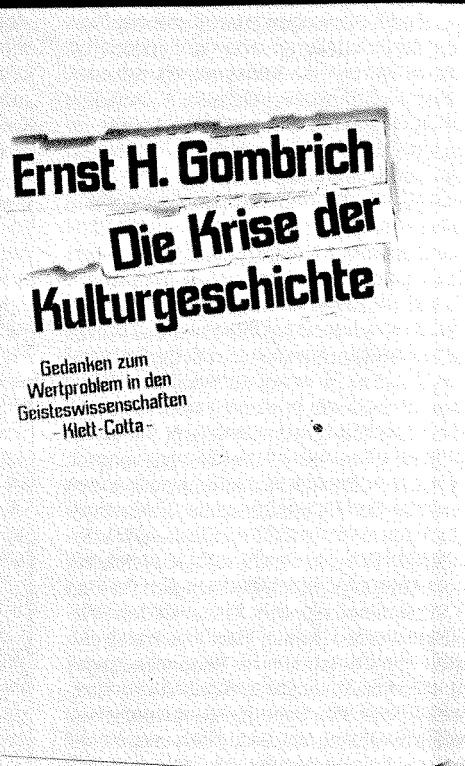
Gaudi

Der Architekt

Aus dem Spanischen
übersetzt von Ulla Jaspert
128 Seiten, 168 Abbildungen,
davon 140 in Farbe,
Linson mit Schutzumschlag,
68,- DM
ISBN 3-608-76167-5

Antoni Gaudi (1852–1926) war zweifellos einer der eigenwilligsten und fantasievollsten Architekten Europas. Alpträumähnliche Mischungen aus allen Epochen und Ländern, aus orientalischer Pracht und europäischer Zweckmäßigkeit scheinen die Gesetze der Statik aus den Angeln zu heben. Er wollte die Natur nachahmen und verherrlichen. Jeder Bau sollte mit Wurzeln und Blüten einem Baum vergleichbar sein: »Die organische Welt kennt keine gerade Linie.« Man hat in daher den Prototyp eines Jugendstil-Architekten genannt, aber in Wahrheit weist er mit seiner symbolischen und surrealistischen Szenerie weit darüber hinaus.

Gaudi war mehr als ein Architekt mit ausgefallenen Ideen. Er bezog auch die moderne Technik ein und war seiner Zeit in vielerlei vorne: Er erfand den Müllschlucker, konstruierte Wohnungen mit verstellbaren Wänden und baute die erste Tiefgarage. Er entwarf barock anmutende Bänke, sitzgerechte Möbel, Gitter, Lampen und Türklopfer, denn vom Dachfirst bis zum Keller sollte sein Bau aus einem Guß sein, ein Gesamtkunstwerk. Gerade mit dieser Vorliebe für das Verspielte, Verschnörkelte, Asymmetrische, in den Innenräumen wie bei den Fassaden, weist er unserer zweckorientierten Beton-Architektur neue Wege und gibt den nostalgischen Tendenzen unserer Zeit neue Anregungen.



Ernst H. Gombrich:

Die Krise der Kulturgeschichte

Gedanken zum Wertproblem in den Geisteswissenschaften

Aus dem Englischen übersetzt von
Elisabeth Gombrich
Kulturphänomenologie
248 Seiten, Linson mit
Schutzumschlag,
48,- DM
ISBN 3-608-76149-7

Die Vorträge, die Ernst Gombrich über verschiedene Probleme der Kunst, der Kultur- und Zeitgeschichte in den letzten Jahren gehalten hat, zeigen erneut, wie er mit sprachlicher Meisterschaft Zusammenhänge aufdecken kann und Bekanntes neu sehen lehrt. Gombrich ist einer der wenigen Kunsthistoriker Europas, die – ausgehend von einer umfassenden Bildung – unserer Zeit Wesentliches zu sagen haben.

Klett-Cotta



Ausstellungen Kataloge

Als wäre nichts gewesen

Über Ausstellung und Katalog
„Grauzonen – Farbwelten.
Kunst und Zeitbilder 1945
– 1955“ der Neuen Gesell-
schaft für bildende Kunst
in Westberlin, 1983
von Jutta Held

Die Ausstellung fiel durch wohltuende Übersichtlichkeit auf. Die „Trödelschau“, die die Arbeitsgruppe in anderen Ausstellungen der fünfziger Jahre sieht und ablehnt (S. 6), ist in der Tat vermieden worden. Nur: mit dem „Trödel“ wurde auch ein großer Teil der Realität aus dieser Ausstellung verbannt.

Um die fünfziger Jahre wird gestritten, gerade weil sich nicht wenige Parallelen zur Gegenwart finden: der neue Konservatismus der Adenauerzeit, der kalte Krieg, die weitgehende Entpolitisierung der Kultur. Aber auch die Bewegung gegen die Atomwaffenrüstung gehört dazu, die politischen und künstlerischen Anstrengungen vieler, die sich nicht damit abfinden ließen, daß Krieg und Faschismus vorbei und vergessen sein sollten, die nicht eine Stunde Null proklamierten und glaubten, quasi ex nihilo neu anfangen zu können, wie es das Verlangen vieler Künstler war (vgl. S. 319), sondern die wußten, daß die Vergangenheit, so oder so, gegenwärtig bleibt.

Es war zu erwarten, daß uns einmal ein emphatisches Bild der fünfziger Jahre präsentiert werden mußte, das gänzlich aus der Sicht der damaligen „Sieger“ der Geschichte gezeichnet ist, ein Bild des Siegeszuges der abstrakten Kunst also (ich will mich hier auf den Sektor der bildenden Kunst beschränken). Der Katalog hält sich nicht damit auf, diese seine Option zu begründen. Denjenigen Künstlern, die nach dem Krieg gegenständlich arbeiteten, wird bescheinigt, daß ihre Werke zwar gut gemeint, jedoch ohne Überzeugungskraft seien, „unscharf“, „gefäßlig“, „idyllisch“, ohne daß wenigstens der Frage nachgegangen würde, warum sie wohl anders malten als nach dem ersten Weltkrieg. Dix, Bettermann, Felixmüller, Wilhelm Rudolph, Lea Grundig und andere mehr werden derart in einem Atemzug abgekanzelt (S. 231 f.). Die Ergebnisse einer engagierten und mühevollen Forschung, die seit einigen Jahren in Publikationen und Ausstellungen die verdrängte Nachkriegszeit in Deutschland rekonstruiert hat, wer-

den schlichtweg ignoriert. Haftmann, ein erklärter Promoter der abstrakten Kunst, wird ausgegerechnet zur Objektivierung der Künstleraussagen herangezogen und ohne Einschränkung als „bedeutender Kunsttheoretiker der nationalen und internationalen Kunstentwicklung nach dem zweiten Weltkrieg“ eingeführt (S. 242). Daß seine nie verhehlte Einseitigkeit ihm in den siebziger Jahren heftige Angriffe der Linken eintrug, daran erinnert kein Satz mehr.

Einen großen Teil des Katalogs nehmen die Befragungen damals aktiver Künstler ein: Trökes, Trier, Schultze, Bluth. Nicht einer ist dabei, der seit den fünfziger Jahren aus dem dominanten Kunstbetrieb verdrängt wurde, bzw. in ihm nie Fuß fassen konnte. Die Möglichkeiten der „oral history“ werden bei den Interviews weitgehend verspielt: Die persönlichen Zeugnisse dienen nicht dazu, das Ineinanderwirken subjektiver und objektiver Faktoren bei historischen Prozessen zu erhellen, sondern sie stehen letztlich für die Geschichte überhaupt. Vor der Aufgabe historische Analyse von vornherein resignierend (vgl. Vorwort, S. 6 f.), wird hier Geschichte auf subjektiv erlebte Geschichte reduziert. Die einleitenden Darstellungen (S. 183 ff., 225 ff.) beziehen sich keineswegs interpretierend, korrigierend oder ergänzend auf die Aus-

sagen der Künstler, sondern bestätigen diese nur. Kunstgeschichte wird damit wieder auf das Paraphrasieren des Selbstverständnisses der Künstler reduziert. Nach 15 Jahren, in denen die Kunstgeschichte nachgewiesen hat, daß sie mehr vermag, muß das als unwissenschaftlich gelten.

Keineswegs soll hier der Versuch verargt werden, den Beitrag der „abstrakten“ Künstler zur Nachkriegskunst zu würdigen. Das zu tun ist richtig und an der Zeit. Aber nach unserem heutigen Wissensstand geht das nicht mehr, indem alles, was durch die „Abstrakten“ verdrängt wurde, hier noch einmal preisgegeben, d.h. ignoriert oder abqualifiziert wird, um den Erfolg der „Abstrakten“ zu bestätigen. Eine historisch-genetische Analyse hätte z.B. zu fragen gehabt, wie der Trend zur abstrakten Kunst zustande kam. Die gut dokumentierte Auskunft über die Interessen der amerikanischen Kunstpolitik der fünfziger Jahre für Europa und die dritte Welt wird nicht einmal zitiert, geschweige denn widerlegt (Eva Cockcroft: Abstract Expressionism, Weapon of the Cold War. In: Artforum, June 1974, pp. 39-41).

Sicher reicht sie nicht aus, um den Erfolg der „Abstrakten“ zu erklären. Sie muß in der Tat durch eine Interpretation der subjektiven Moti-

Karl Hofer, *Die Blinden*, 1948, Öl/Lw. 90 × 82 cm



vationen und Assoziationen, die sich mit der abstrakten Kunst verbanden, ergänzt werden. Aber auch diese gehen nicht in dem auf, was die Künstler rückschauend heute aussagen: dem Wunsch, der Kunst Wertsetzungen und Ideologien fernzuhalten, ohne kollektive Ansprüche an die Kunst auszukommen, etc. (vgl. S. 287, 291). Dabei wird z.B. ein wichtiger Impuls für die Entwicklung gerade der expressionistischen abstrakten Malerei unterschlagen, nämlich Geste gegen die faschistische Unterdrückung und Inhumanität zu sein. Freiheit bedeutet auch für die abstrakte Kunst von etwa 1937 bis in die späten vierziger Jahre mehr als persönlicher, ästhetischer Spielraum, nämlich Freiheit vom Faschismus. Man gewinnt den Eindruck, daß genau an diese Ursprünge nicht gerührt werden soll. So entsteht das Bild einer differenzierten und sensiblen Kunstproduktion und Kunstdiskussion, die trotz heftiger Debatten um Wiederbewaffnung und Atomausrüstung in den fünfziger Jahren auf politische Perspektiven verzichten konnte. Nach den Grundlagen und Existenzbedingungen einer solchen Kultur wird dabei nicht gefragt. Gerade in unserer heutigen Situation ist diese Vorgehensweise gefährlich, und die Falschen finden Gefallen daran.

Der von Bernhard Schulz herausgegebene, im Medusa Verlag GmbH, Berlin (West) – Wien, erschienene Ausstellungskatalog bringt auf über 440 Seiten umfangreiches Bild- und Textmaterial zu Architektur, Design, Malerei und Plastik, Fotografie, Literatur und Musik der Jahre 1945 bis 1955 in Westdeutschland und Westberlin.



Grafik: Burhan Karkutli

Verbrannte Bilder

Plakate, Grafikdrucke und Reproduktionen von Gemälden palästinensischer Künstler waren im Rahmen einer Veranstaltungsreihe ähnlich des 50. Jahrestages der faschistischen

Bücherverbrennung in München in der „Sendlinger Kulturschmiede“ zu sehen. Titel der Ausstellung, die der in Frankfurt lebende palästinensische Künstler Burhan Karkutli zusammengestellt hat: „Verbrannte Bilder“ (vgl. dazu auch das Interview von Karin Berger mit Ismail Shammout: „Ein Tisch, ein Buch und ein Stuhl“ in *Tendenzen* Nr. 142, S. 56ff.). Die Einführungssprache zu der Ausstellung hielt Burhan Karkutli:

„1979 kam in Frankfurt ein Nazi zu mir an den Stand: ‚Warte nur, es kommt der Tag, an dem die Bilder von dir und deinesgleichen auf der Straße verbrannt werden! Ich habe ihm gesagt, das ist hier schon einmal geschehen. Und es war hier, wie es in Beirut sein wird: wer mit dem Verbrennen anfängt, auf den kommt das Feuer zurück.“

Die Kultur, das ist der Mensch selbst, sein Herz, seine Gedanken. Das kann kein Feuer verbrennen. Viele Städte sind verbrannt, mit ihren Büchern und ihren Bildern, aber sie kommen wieder, wie die Bäume, wie die Blumen. Darum behalte ich meinen Optimismus. Was in Beirut geschah, wird unserem Widerstand neue Kraft geben, eine neue revolutionäre Kultur zu schaffen.

Bei einer Demonstration in den von Israel besetzten Gebieten wurden sechs Menschen erschossen. Jetzt steht dort ein Denkmal, das gemeinsame Werk eines der bedeutendsten israelischen und eines palästinensischen Künstlers. Diese Zusammenarbeit wurde wiederum Ereignis bei der großen Demonstration von Israelis und Palästinensern gegen die Massaker im Libanon.

Als Künstler träumen wir, aber unsere Träume sind die Wirklichkeit von morgen. Ich will weiter träumen – von dem Tag, an dem die israelischen Bewohner zusammen mit uns die Sache der Befreiung in die Hand nehmen. Diese Ausstellung ist ein Teil dieses Traums, die Realität von morgen.“

Die Wanderausstellung „Verbrannte Bilder“, die bereits in mehreren Städten der BRD und der Schweiz zu sehen war, ist an kleiner und größere Räume anpaßbar. Auskünfte: Informationsstelle Palästina, Abdalla Frangi, Kaiserstr. 237, 5300 Bonn 1, Tel (02 28) 21 2035.

DDR-Kunst auf BRD-Tournee

Nach Hamburg, Stuttgart und Düsseldorf ist die Ausstellung „Zeitvergleich. Malerei und Grafik aus der DDR“ bis 31. Juli in der Münchner Städtischen Galerie, anschließend in Nürnberg (Kunsthalle, 2. September bis Mitte Oktober), Ludwigshafen (Wilhelm-Hack-Museum, 29. Oktober bis 27. November) und Hannover (Kunstverein, Anfang Dezember 1983 bis Ende Januar 1984) zu sehen. Diese erste größere Ausstellung, in der sich bundesdeutsches Publikum mit DDR-Kunst vertraut machen kann, wird von der Zeitschrift „art“ auf Tournee geschickt. Zusammengestellt haben sie Uwe M. Schneede, Leiter des Hamburger Kunstvereins, der Hannove-



Volker Stelzmann, Tanzendes Paar, 1977, Mischtechnik 177,5 x 77,5 cm (zu sehen in der Ausstellung „Zeitvergleich“)

raner Galerist Dieter Brusberg und „art“-Chefredakteur Axel Hecht in Kooperation mit dem Staatlichen Kunsthändler der DDR. Viele der ausgestellten Werke sind verkäuflich.

Die bisherige Resonanz auf „Zeitvergleich“ ist beachtlich: In Hamburg waren es zum Beispiel 12000, im Stuttgarter Kunstverein 15000 Besucher. Gezeigt werden rund 260 Werke folgender Künstler: Hartwig Ebersbach, Siegfried Gille, Bernhard Heisig, Walter Libuda, Wolfgang Mattheuer, Volker Stelzmann, Werner Tübke (alle aus Leipzig), Willi Sitte (Halle), Gerhard Altenbourg (Altenburg), Gerhard Kettner (Dresden), Carlfriedrich Claus (Annaberg), Torsten Gregor Kožík (Karl-Marx-Stadt) und Hans Vernt (Berlin).

Der ausgiebig und vielfarbig bebilderte Katalog ist mit Künstlerbiographien und Ausstellungsverzeichnissen versehen und kostet 28 Mark.

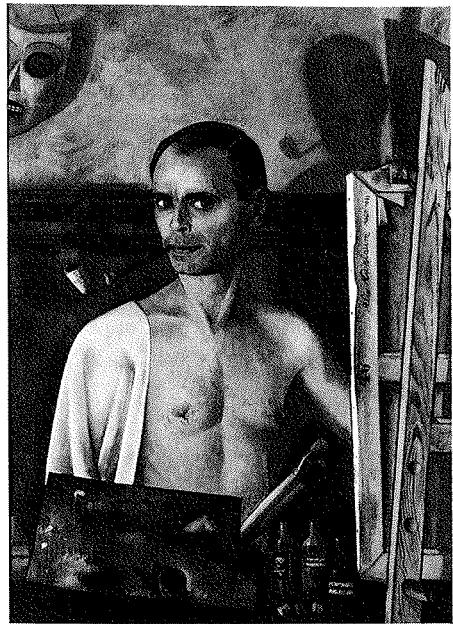
Bücher Meldungen Kommentare

Nussbaum-Monografie

„Wenn ich untergehe, läßt meine Bilder nicht sterben.“ Es hat lange gedauert, bis man diesem Wunsch des Künstlers Felix Nussbaum nachkam. 1904 als Kind einer jüdischen Kaufmannsfamilie in Osnabrück geboren, erwies er sich früh als talentierter Maler und erhielt 1932 ein Stipendium für die Villa Massimo in Rom. Die Machtübernahme der Nazis machte der Laufbahn des erfolgreichen jungen Künstlers ein Ende, Nussbaums Flucht vor den brauen Verfolgern begann und führte ihn schließlich ins belgische Exil. Sein letztes erhaltenes Werk, die Allegorie „Die Gerippe spielen zum Tanz“, trägt

das Datum 18. 4. 1944. Wenig später gerät er bei einer Razzia in Brüssel der Gestapo in die Fänge, wird nach Auschwitz deportiert und dort ermordet.

Der bundesdeutsche Kunstbetrieb ging über das Werk des Naziopfers Nussbaum Jahrzehntelang hinweg; Realismus, antifaschistisches Engagement waren nicht gefragt. Das änderte sich erst mit Beginn der siebziger Jahre. Einer größeren Öffentlichkeit bekannt wurden Bilder von Felix Nussbaum vor allem durch die Ausstellung des Badischen Kunstvereins Karlsruhe „Widerstand statt Anpassung“ im Jahr 1980, sein „Selbstbildnis mit Judenpaß“ von 1943 wurde zur Vorlage für Ausstellungsplakat und Katalogumschlag. Inzwischen hat die Stadt Osnabrück eine Dauerausstellung über das Werk des Künstlers eingerichtet (vgl. *tendenzen* Nr. 142, S. 82). Außerdem liegt jetzt eine hervorragend ausgestattete, ausführlich dokumentierte Monografie vor: Peter Junk, Wendelin Zimmer, unter Mitarbeit von Manfred Meinz, Felix Nussbaum. Leben und Werk, DuMont Buchverlag Köln/Rasch Verlag Bramsche, 264 S., 41 Farbtafeln, 135 einfarbige und 273 Abbildungen im Oeuvre-Katalog, 98,- DM.



Felix Nussbaum, *Selbstbildnis*, 1943

Irene Hübner

KULTURELLE OPPOSITION



Die Autorin: Irene Hübner, geb. 1939, Dipl.-Soziologin (über Zweiten Bildungsweg), lebt als Publizistin in Frankfurt/Main. Sie ist langjährige Mitarbeiterin in einer Kommunikationszentrum-Initiative. Buchveröffentlichungen: „Kulturzentren“ – Gesellschaftliche Ursachen, empirische Befunde, Perspektiven soziokultureller Zentren (Weinheim 1981). „Unser Widerstand“ – Deutsche Frauen und Männer berichten über ihren Kampf gegen die Nazis (Frankfurt/Main 1982).

Irene Hübner Kulturelle Opposition

(272 Seiten, reich bebildert, broschiert, 19,80 DM)

Die kulturelle Opposition wehrt sich, wächst und treibt voran in den sozialen Bewegungen für Frieden und Arbeit, gegen Sozialabbau und Umweltzerstörung. Sie hat mehr Farben als der Regenbogen: Alternative Kultur – Kultur selber machen – Offene Kulturarbeit – Zielgruppenarbeit – Gewerkschaftliche Kulturarbeit – Politische Kultur – Demokratische Gegenkultur – Zweite Kultur – Engagierte Kunst.

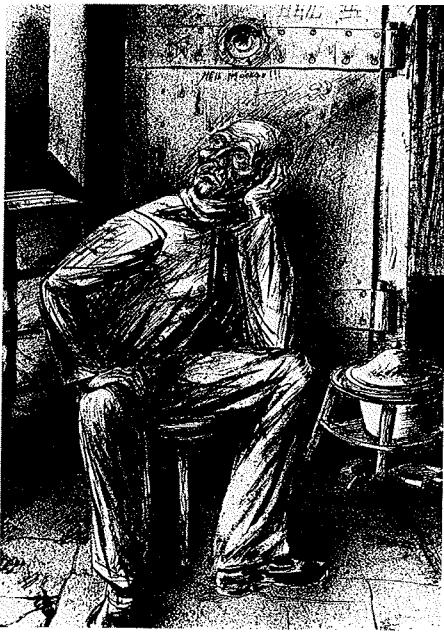
Irene Hübner schrieb keine blasse theoretische Abhandlung zum Thema. Aus Diskussion und Gesprächen vor Ort mit aktiven Bürgern, kommunalen Kulturarbeitern und Gewerkschaftern, Alternativlern und Ausländern, jugendlichen „Spurensicherern“ und Veteranen, die ihre Geschichte aufarbeiten, entstand dieses Buch. Es zeigt die Palette demokratischer Volksfeste; bringt Beispiele von Gegenkultur; informiert über die gewerkschaftliche Kulturarbeit, läßt Profi- und Amateurtheater, Wandmaler und Werkkreis-Autoren, E- und U-Musikgruppen und viele andere über ihre Anliegen und Absichten berichten.

Die Autorin bezieht Stellung zu den aktuellen Problemen der Kulturarbeit: Wie ist das Verhältnis von Kultur und Gesellschaft? Was kann man überhaupt mit Kultur bewirken? Lieber „freie“ oder „institutionalisierte“ Kulturarbeit? Wie ist das mit der künstlerischen Qualität? Wer sind unsere Bündnispartner, und wie erreichen wir unsere Zielgruppen? Was darf Kultur kosten? Was ist von der offiziellen Kulturpolitik zu halten? Ausgehend von den Erfahrungen der Arbeiterbewegung, arbeitet die Autorin – ohne unterschiedliche Auffassungen zu verkleistern – die gemeinsamen Interessen der Arbeiterbewegung und der neuen sozialen Bewegungen in der Kulturarbeit heraus und entwickelt Strategien der kulturellen Opposition angesichts der Krise. Irene Hübner will „Anspruchsdenken“ erzeugen, begehrlich machen auf den ganzen kulturellen Reichtum – von der Selbstbetätigung bis zum aktiven Kunstgenuss!

Damnitz Verlag im Verlag Plambeck & Co Druck und Verlag GmbH.

Auslieferung:

Brücken-Verlag GmbH, Postfach 1928, 4000 Düsseldorf 1



Schlegelkeller

„Sieh dir das genau an, damit du später mal ein schönes Greuelmärchen malen kannst“, sagte ein SA-Scherge zu Karl Schwesig im berüchtigten Düsseldorfer Nazi-Folterverlies „Schlegelkeller“. Karl Schwesig (1898–1955), der zum Künstlerkreis um „Mutter Ey“ gehörte, kam der Aufforderung nach. Nach den Folterungen und 16monatiger Haft konnte er aus Deutschland flüchten, in Antwerpen vollendete er 1935 die Folge „Schlegelkeller“, die zunächst den Titel „Greuelmärchen“ trug. Die Zeichnungen, zu denen auch unsere Abbildung gehört, wurden ein wichtiger künstlerischer Beitrag zum antifaschistischen Kampf im Exil. Ausstellungen in Brüssel, Amsterdam und Moskau fanden statt. Die Zeichnungen sind jetzt in einem großformatigen materialreichen Bildband veröffentlicht, der unter anderem auch den „Schlegelkeller-Bericht“ Schwesigs enthält, eine Würdigung des Künstlers von Heinrich Mann, Lebens- und Werksdaten und den Aufsatz „Durch Wahrheit widerstehen“ von Ulrich Krempel. Galerie Remmert und Barth (Hg.), Karl Schwesig, Schlegelkeller, Verlag Frölich & Kaufmann Westberlin, 29,80 DM.

Kroows „Seiltänze“

Ein beeindruckendes „Fotobuch aus Kreuzberg“ mit dem Titel „Seiltänze“ hat der Westberliner Fotograf Wolfgang Kroow – von ihm ist auch das Bild auf der Rückseite dieses Heftes – gestaltet. Impressionen von Arbeit, Leben und Kampf in einem traditionsreichen Berliner Stadtteil, in dem sich die ausländische und deutsche Bevölkerung gegen das Wüten der Sanierungs-Profitihäfe wehrt (LitPol Verlag Westberlin, Geleitwort von Werner Orlowsky, Texte von Peter Paul Zahl und Rolf Hosfeld).

Ludwig und Getty

Die lange geplante Stiftung Ludwig ist endgültig geplatzt: mit dem Verkauf eines der wertvollsten Sammlungsteile des Aachener Pralinenmeisters in die USA. Anfang März wurde der Presse in Köln auf einer Pressekonferenz lakonisch vom Verkauf der Handschriftensammlung Ludwigs Mitteilung gemacht, die 144 Handschriften und Codices des 7. bis 16. Jahrhunderts aus fast allen europäischen Ländern umfaßt. Der Käufer ist das J.-Paul-Getty-Museum in Malibu/Kalifornien, eines der – von der finanziellen Ausstattung her – reichsten Museen der Welt. Mitteilungen über die Kaufsumme wurden nicht gemacht, der Wert der Sammlung wird von Experten jedoch auf mindestens 100 Millionen DM beziffert.

Wieder liegen die ungelösten Probleme des Verhältnisses öffentlicher und privater Kunstmöderung auf dem Tisch: Der Sammler Ludwig hatte bisher den Anschein erweckt, als wolle er seine Sammlung dem Kölner Schnütgen-Museum als Leihgabe oder Stiftung übergeben. Daraufhin wurde dort die Sammlung in jahrelanger Arbeit in vier Bänden eines äußerst prächtigen Kataloges wissenschaftlich erschlossen: eine Arbeit, die den wissenschaftlichen und ökonomischen Wert der Sammlung sehr zu Ludwigs Vorteil angehoben hat. Öffentliche Gelder sind in diese Arbeit zweier Wissenschaftler geflossen; Gelder, die letztlich den Handelsinteressen eines Sammlers dienten. Originalton Ludwig: „Dies ist eine der größten Operationen auf dem Kunst- und Antiquitätenmarkt der letzten Jahre.“

Aber nicht nur der Steuerzahler wurde düpiert. Auch die Schwäche der Sicherung nationaler Kulturgüter wurde da offensichtlich. Denn schließlich fanden weder staatliche noch städtische Juristen, Museumsleute oder Kulturpolitiker einen Weg, unter Berufung auf das Exportverbot für unersetzbliches deutsches Kulturgut den Verkauf der Sammlung zu unterbinden. Selbst dem Schokoladenmann muß die Unerträglichkeit seines Handelns deutlich geworden sein: Als Trostpflaster verkündete er die Gründung einer „Ludwig-Stiftung für Kunst und internationale Verständigung GmbH“ mit Sitz in Aachen. Ab 1986 soll diese Stiftung Kunstwerke erwerben, Stipendien vergeben und Kunstdokumentationen fördern.

Womit wir wieder beim eigentlichen Thema wären, beim Geld: denn schließlich bringen Stiftungen den Stiftern, ob den Getty-Erben in den USA oder Herrn Ludwig in Aachen, eine Menge steuerlicher Vorteile. Zahlen wird also letztlich wieder die Allgemeinheit. Und die sollte auch vom nicht verstummenden Gerücht informiert sein, daß Ludwig die Handschriften verkauft habe, um eine katastrophale Unterkapitalisierung seines Schokoladenimperiums auf diesem Wege zu beheben.

Flugblätter 1848 bis 1933

„An alle! Lesen! weitergeben. Flugblätter der Arbeiterbewegung von 1848 bis 1933“ heißt ein Faksimileband, den Udo Achten und Siegfried Krupke im Verlag J. H. W. Dietz Nachf., Bonn, herausgegeben haben. Eine reichhaltige Dokumentation sozialdemokratischen und kommunistischen Agitationsmaterials, deren Bedeutung nicht nur im Sammlerwert des bibliophil gestalteten Buches zu sehen ist, sondern auch in den Lehren, die der Leser dieser Texte für heute daraus ziehen kann (248 S., 49,80 DM).

González im Städels

Etwa 90 Skulpturen, 150 Zeichnungen und einige Gemälde von Julio González (1876–1942) zeigt bis zum 14. August das Frankfurter Städels. Der spanische Bildhauer hat sich vor allem der Eisenplastik gewidmet, lange ungegenständlich gearbeitet, dann im Bürgerkrieg mit der Figur der „Montserrat“ für den spanischen Pavillon auf der Weltausstellung 1937 (für den auch Picasso und Miró gearbeitet haben – siehe Seite 40) dem spanischen Volk ein kämpferisches Denkmal gesetzt.

Diese erste große Retrospektive seines Werkes bei uns, eine Übernahme vom New Yorker Guggenheim Museum, ist anschließend in der Akademie der Künste in Westberlin zu sehen.

„Aktfotografie“-Fortsetzung im nächsten Heft

Richard Hiepes „Kritische Revision der Geschichte der Aktfotografie“ wird im nächsten Heft, tendenzen Nr. 144, fortgesetzt. Die fünfte Folge der Serie befaßt sich mit Eduard Fuchs, der als Verfasser der „Illustrierten Sittengeschichte“ als Klassiker einer progressiven Kulturgeschichtsschreibung gilt. Hiepe untersucht, wie Fuchs in dem 1912 erschienenen letzten Band der „Sittengeschichte“, „Das bürgerliche Zeitalter“, auf die Aktfotografie einging.



„Es sind immer dieselben“ hat Carl Timner sein neuestes Antikriegsbild genannt (Öl/Leinwand 160 × 205 cm).

Der zeitweilig in Rom arbeitende Westberliner Künstler wird in diesem Jahr 50 – die Tendenzen gratulieren herzlich.

Der Kunsthistoriker Michael Nungesser hat ihm eine Monographie gewidmet, die in der Edition Neue Wege GmbH. (1000 Berlin 19, Kaiserdamm 27) erscheint: „Carl Timner. Vom Anderswerden. Leben und malerisches Werk“. Der Band im Format 28 × 21 cm umfaßt 128 Seiten, 90 Schwarzweißabbildungen, 29 Farbtafeln, eine Darstellung der Entwicklung und der Themenschwerpunkte Timners und einen Katalog seiner über 700 Gemälde. Preis 34 DM.

