

Altdorfer, Brentano, Beuys, Dürer,
Heinzinger, Heinwein, Heß,
Higashiyama, Kirchner,
Mattheuer, Prechtl, Roman,
Seidensticker, Sitte, Somville, Zylla.

Kunst aus Afrika und
Nikaragua

F 2482 F
tendenzen

Nr. 144
24. Jahrgang
Oktober – Dezember 1983
DM 8,50

Geschichte
der Aktfotografie V

Umweltängste





Titelbild: Roger Somville, Triumph des Friedens, 1963, Wandteppich 470 x 1330 cm (zu den Beiträgen Seiten 5–14)

Seite 2: Michael Matthias Prechtl, Weiher im Wald, 1971, Tempera, Aquarell, Sepia auf Karton 73 x 102 cm;

darunter: Albrecht Dürer, Weiher im Wald 1496/97, Wasser- und Deckfarben, 26,2 x 37,4 cm, London, Britisches Museum

Unser nächstes Heft:

tendenzen Nr. 145 (Januar–März 1984)

Thema: Kunst und Medien

tendenzen

Zeitschrift für engagierte Kunst

Heft Nr. 144

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, Hohenzollernstraße 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, Konto-Nr. 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 Teilaufgabe):

- Bestellkarte tendenzen
- Prospekt Damnitz Verlag

Inhalt

Richard Hiepe: Zeitvergleich mit Eduard Fuchs. Zur kritischen Revision der Geschichte der Aktfotografie V

72

Ausstellungen, Kataloge

Wolfgang Grape: Heinrich Vogeler 76

Werner Marschall: Veit Stoß und Luther 79

Ernst Antoni: „aktuell '83“ 79

Buchbesprechungen

Gerald Engasser: Blick über den Tellerrand. Irene Hübners Buch „Kulturelle Opposition“ 80

Wolfgang Bender: Voodoo 81

Meldungen 82

Autoren, Mitarbeiter:

Ernst Antoni, Redakteur, München;
Dr. Wolfgang Bender, Ethnologe, Bayreuth;
Tremezza von Brentano, Malerin und Grafikerin, Köln;
Manfred Chobot, Schriftsteller und Galerist, Wien;
Gerd Deumlich, Vermessungstechniker, Publizist, Essen, Mitglied des Präsidiums und Sekretär des Parteivorstandes der DKP;
Gerald Engasser, Politologe, DGB-Songgruppe, München;
Prof. Dr. Chup Friemert, Designwissenschaftler, Hamburg;
Dr. Wolfgang Grape, Kunsthistoriker, Bremen;
Richard Grübling, Verlagslektor, Frankfurt;
Dr. Richard Hiepe, Kunsthistoriker, München;
Thomas Klosa, Student, Hamburg;
Dr. Ulrich Krempel, Kunsthistoriker, Düsseldorf;
Werner Marschall, Dipl.-Ing., Redakteur, München;
Dr. Uwe Naumann, Publizist, Hamburg;
Lisa Puyplat, Journalistin, Erlangen;
Dr. Jutta Rejholec, Erziehungswissenschaftlerin und Malerin, Bayreuth;
Roger Somville, Maler und Grafiker, Brüssel;
Dr. Gabriele Sprigath, Kunstwissenschaftlerin, München

Zu diesem Heft 4

Gabriele Sprigath: Für eine öffentliche Kunst – gegen die „weichen Avantgarden“
Roger Somville zum 60. Geburtstag 5

Roger Somville: Der „Triumph des Friedens“
Roger Somville: Beziehungen zwischen Kunst und Ideologie 13

Tremezza von Brentano: Ein Selbstbildnis 15

Richard Hiepe: Not und Kraft der Kleinen. Zu Arbeiten von Tremezza von Brentano, Richard Heß und Jochem Roman 16

Manfred Chobot: „Aber ich habe ihre Kinder“. Über Gottfried Helnwein 22

Ulrich Krempel: Beuys' Endzeitvision 25

Ernst Antoni: Großer Tresen '83. Über Bilder von Detlef Seidensticker 26

Volkssport. Bilder von Eckhard Zylla 28

Gerd Deumlich: Angst vor dem Fortschritt? 29

Das verlorene Paradies. Aus einer Ausstellung in München 31

Werner Marschall: Zwischen Uruk und Hiroshima. Bildkommentare 32

Uwe Naumann: Ein böhmisches Dorf. Künstler zu Lidice 44

Chup Friemert und Thomas Klosa: Design ist unsichtbar. Zu einem Buch 47

Lisa Puyplat: Gegen den Krieg. Künstler aus sieben sozialistischen Ländern stellen aus 50

Richard Grübling: Keine US-Intervention! Plakate aus Nicaragua 52

Afrika

Wolfgang Grape: Die Würde des afrikanischen Menschen. Kunst aus Alt-Nigeria 56

Wolfgang Bender: Barmalerei in Zambia 67

Jutta Rejholec: Zerrissene Wesen. Zur Malerei des nigerianischen Malers Rufus Ogundele 70

Zu diesem Heft

„Kunstwerke sollten 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.“ Der Friedensforscher Alfred Mechttersheimer sprach von den Zusammenhängen von Angst und Kunst bei seiner Eröffnungsrede zur Friedenausstellung des Münchner BBK (vgl. Tendenzen Nr. 143, S. 70).

„Umweltängste“: Da gibt es die Angst vor dem alles vernichtenden Krieg, vor Arbeits- und Zukunftslosigkeit, vor einer zerstörten Natur, in der Menschen nicht mehr leben können. Der Künstler Rainer Wittenborn zitiert in seinem Ausstellungs-Environment in der Münchner „aktuell '83“-Schau eine alte Indianerin:

„When you have polluted the last river,
When you have caught the very last fish and
When you have cut down the very last tree,
It is too bad that then, and only then,
Will you realize you cannot eat all your
Money in the bank.“

Den Wende-Machern sind die Ängste der Betroffenen nicht unwillkommen. Hoffen sie doch auf die Resignation der Jugendlichen, denen sie die Zukunftsperspektiven verbauen, der Arbeitenden, die sie „freisetzen“, der Menschen, die auf Reagans Raketen-Reißbrett als Kanonenfutter im „begrenzt führbaren Atomkrieg“ vorgesehen sind. Die Herrschenden spielen auf der Klaviatur der Ängste die alten Melodien: „Ende des Anspruchsdenkens“, „Jeder soll sich selber helfen“ oder „Sicherheit durch Recht und Ordnung“. Ingenieure und Architekten sollen Bunker bauen, Ärzte und Pflegepersonal bekommen Selektionstraining: Wem darf im „Ernstfall“ noch geholfen werden? Die Guten ins Bettchen, die Schlechten ins Massengrab. Berufsverbote, Bespitzung und Medienzensur werden ausgebaut. Da trifft sich's gut, wenn die Opfer sich schon selbst ihr „No-Future“-Schild malen. Alles klar auf der Andrea Doria.

Alles klar? Es stehen auch andere Schriften an der Wand. Zum Beispiel der schöne Satz: „Ihr wollt alle nur mein Bestes – aber das kriegt ihr nicht!“ „Fünf Minuten vor zwölf“ bewegt sich viel, auch in der Kunst. Wohin die Herrschenden wollen, daß die Reise gehen soll, durchschauen immer mehr. In den gemeinsamen Bewegungen gegen die Lebens- und Umweltvernichter wachsen Erfahrungen. Über den Umgang mit den individuellen Ängsten vor Eltern, Lehrern, Behörden, Staatsapparat und den Möglichkeiten, damit fertigzuwerden. Nicht wenige, die sich vor kurzem noch mit ihren Problemen in einer „Beziehungskiste“ versteckt hatten, machen inzwischen den Deckel auf und schauen

über den Rand. Und stellen fest, daß sie so allein nicht sind. Auch mit ihrer Angst vor der technisch-industriellen Entwicklung, die, wie die alte Indianerin schon erkannt hat, weniger mit Dämonie zu tun hat als mit dem Geld auf der Bank. Dem Geld von einigen wenigen, die den vielen anderen Furcht und Schrecken einjagen.

Für die Künstler waren der Mensch und seine Umwelt schon immer ein Thema. Werner Marschall belegt es in diesem Heft mit seinen Bildkommentaren zu Beispielen aus der Kunstgeschichte. Schon oft haben sich die Tendenzen mit aktuellen Kunstwerken, in denen die Angst thematisiert ist, auseinandergesetzt. In Nr. 142 zum Beispiel mit Gabriele Sprigaths Bericht über die Ausstellung „Der bedrohte Mensch“ von Franz Kochseder und Konrad Kurz oder im Artikel über die documenta 7 in Nr. 140. Bildende Kunst und Frieden ist unser Themenschwerpunkt, seit die Zeitschrift vor einem knappen Vierteljahrhundert entstand. Und immer ging es um die Mechttersheimersche Frage nach der Funktion von Kunst, nach ihrem Zusammenhang mit Politik, um die Rolle des Künstlers und seiner Werke in der Gesellschaft.

Dazu gibt es in diesem Heft zahlreiche Beispiele. Auf vier sei hingewiesen: Detlef Seidensticker, der mit seinem Bild „Großer Tresen '83“ im wahrsten Sinne des Wortes versucht, Angst freizusetzen, Gottfried Helnwein, der seine Kunst als Massenmedium begreift und die Ängste vermarktet, Joseph Beuys, der die Angst mystifiziert, und Roger Somville – die Reaktionstendenzen gratuliert ihm herzlich zum 60. Geburtstag –, der in seinen Bildern die Schrecken der Welt festhält und zugleich an ihrer Überwindung arbeitet.

Mit den Artikeln über Afrika und Nicaragua knüpfen wir an die Tendenzen-Hefte Nr. 132 („Schwarzafrika – Kunst und Befreiung“) und 140 („Mittelamerika wird frei“) an.

Insgesamt geht es um das Bild des Menschen. Ist er nach wie vor der Schöpfer seiner Welt oder ist er, wie mancherorts, auch in der Kunst, suggeriert wird, nurmehr ein Pflegefall, der noch für eine kurze Wegstrecke notdürftig am Leben gehalten wird. In einem mit Ornamenten und Natur-Imitationen dekorierten Krankenzimmer. Einiges dazu in dem Artikel „Design ist unsichtbar.“

„Weitermalen, auch wenn die Welt zugrunde geht“, haben sich Künstler in Kassel als Ausstellungsmotto gewählt. Immerhin will keiner den Pinsel wegschmeißen. Weitermalen, damit die Welt nicht zugrunde geht – das müßte die Devise werden.



Chile, 1976, Acryl/Lw., 196 × 294 cm, Studie für das Wandbild „Unsere Zeit“
in der U-Bahn-Station Hankar in Brüssel (vgl. tendenzen Nr. 111/1979)

Für eine öffentliche Kunst – gegen die „weichen Avantgarden“

Roger Somville
zum 60. Geburtstag
von Gabriele Sprigath

„Das Schiff stellt die Solidarität der Völker dar“, sagt Roger Somville zu seinem Wandteppich „Triumph des Friedens“. Das Schiff ist die Menschheit: Frauen, Kinder, Männer auf unserem Planeten. Mit geblähten Segeln zieht es durch den Abgrund des Meeres, durch die Mächte der Dunkelheit. Wir sind das Schiff, und das ist unser Weg: Zwischen Dummheit und Krieg, zwischen Angst und Bedrohung suchen wir den Weg der Hoffnung und des Vertrauens.

Als die NATO ihre Niederlassung in Paris 1965 schließen mußte, konnte sie sich auch endlich dieser peinlichen Leihgabe

entledigen. Seitdem hat die belgische Regierung dafür im ganzen Land keinen festen öffentlichen Ort gefunden – nur das Depot. Umweltängste einer Regierung? Der „Triumph des Friedens“ ist heute zwanzig Jahre jung. Wenn Jugend mehr als Faltenlosigkeit und Glätte ist, dann ist sie dies: Bewußtsein von den Kämpfen unserer Zeit, Zusammenstehn mit allen, die Frieden brauchen und wollen – da fallen die gezählten Jahre und auch die Jahrzehnte nicht ins Gewicht, wenn sie uns jung in diesem Sinne machen. Doch diese Jugend wird uns nicht geschenkt. Was uns Mut machen kann, wird vergraben, ver-

schwindet im Depot, wird unter Verschluss gehalten: Unsere Geschichte – die soll uns fremd sein. Die Stimmen, die dagegen anschreien, soll keiner hören. Die Unbeirrbareren soll niemand kennen. Die Kämpfer soll es nicht geben.

1963, im Jahr des „Triumphs des Friedens“, hatte Somville schon eine lange Strecke seines unbeirrbar kämpferischen Weges für eine öffentliche Kunst, gegen die – wie er sie nennt – „weichen Avantgarden“ zurückgelegt. Ein Anspruch, der für ihn bedeutet: die Kunst aus der Isolation

Fortsetzung Seite 7

Der „Triumph des Friedens“ von Roger Somville (zu unserem Titelbild)

... 1961–62 beschloß Belgien auf Initiative der Ministerien für Kultur, Wirtschaft und auswärtige Angelegenheiten, der NATO einen Wandteppich zu leihen als Schmuck für die Botschafterhalle in Paris. Dieser Wandteppich konnte nur geliehen werden, weil ein Geschenk des Wirtschaftsministeriums einen königlichen Erlaß vorausgesetzt hätte. (Viele schlecht oder einseitig informierte Verleumder behaupteten, daß diese Tapisserie im Auftrag der NATO entstanden wäre.)

Ein Wettbewerb wurde ausgeschrieben, der es ermöglichen sollte, einen Künstler auszuwählen, der mit der Ausführung des Kartons betraut wurde. Dieser Wettbewerb war mit so viel Zurückhaltung umgeben, daß ich davon nur zufällig in einem Gespräch erfuhr. Die zu Dreier- oder Vierergruppen zusammengeschlossenen Künstler waren eingeladen, einen Vorentwurf zu liefern. Die Entwürfe der beiden ersten Gruppen wurden abgelehnt.

Ich gehörte zur dritten Gruppe, die vom Ministerium für Kultur ausgewählt wurde. Uns wurde bedeutet, daß die philosophischen Anschauungen jedes einzelnen von uns nicht berücksichtigt worden seien, daß es uns gestattet sei, das auszudrücken, was es uns wert zu sein schien, daß die NATO damit nichts zu tun hätte, denn es sei ja eine Leihgabe – selbst wenn sie vergiftet wäre, dachten vielleicht einige.

Nachdem ich mit Freunden diskutiert hatte, deren intellektuelle und politische Zuverlässigkeit ich kannte, entschloß ich mich, einen Versuch zu starten. Ich erinnerte mich an ein Gedicht von Brecht: „An die Nachgeborenen“. Vom Geist dieses Gedichtes inspiriert, führte ich einen Entwurf mit dem Titel „Der Triumph des Friedens“ aus. Die Vertreter des Ministeriums für Kultur nahmen ihn auf der Ebene der Farbe, der Form und des Rhythmus an.

Der Entwurf war ziemlich klein, niemand konnte sich wirklich eine Vorstellung davon machen, was er bedeuten würde, wenn er erst einmal in natürlicher Größe ausgeführt war. Dann kamen die Honoratioren der NATO, denen der Entwurf vorgestellt wurde, um eine mögliche Ablehnung einer so kostspieligen Leihgabe zu vermeiden. Nicht alle, die dazu rieten, dieser oder jener Partie ein wenig mehr Grau zu geben, die darauf hinwiesen, daß dieser oder jener Rhythmus im Gegensatz stand zur angenommenen Windrichtung etc., waren Spezialisten der Tapisserie! Kurz, der Entwurf wurde vom Ministerium für Kultur angenommen und über viele Schwierigkeiten hinweg ausgeführt, die mit einer derartigen Arbeit einhergehen (keine öffentliche Institution war in der Lage, mir ein Atelier zur Verfügung zu stellen oder irgendeinen Saal, um den riesigen Karton auszuführen. Ich war gezwungen, ihn stückweise in einem viel zu kleinen Atelier zu malen). 1964 wurde der Teppich (5 × 15 m) von den Handwerkern der Königlichen Manufaktur Gaspard De Wit in Malines gewebt, kam aus dem Webstuhl heraus, wurde der NATO in Paris geliefert und vor 25 Personen eingeweiht, unter denen ich mich nicht befand! Man mußte vergessen haben, mir eine Einladung zu schicken! Ich erfuhr später, daß einigen Honoratioren Ansichten geäußert hatten, die keineswegs zugunsten des Werkes gingen. Aber sie waren gezwungen, die bittere Pille zu schlucken, denn die Ablehnung der Leihgabe wäre einer Beleidigung der belgischen Regierung gleichgekommen.

Aus dem von Roger Somville verfaßten Begleittext:

Das Schiff stellt die Solidarität der Völker der ganzen Welt dar im Kampf für Frieden und soziale Gerechtigkeit. Das Kind auf den Schultern des Vaters und der Vogel auf dem Kopf des Kindes sind der triumphierende Frieden. Diese drei Elemente machen das Wesen der menschlichen Solidarität aus. Die vorgebeugte Frau drückt die Unruhe angesichts der Kriegsgefahr aus. Sie beobachtet den Vogel des Krieges und den Vogel der menschlichen Dummheit, die in den entfesselten Fluten ertrinken. In der Mitte des Schiffs bedeuten die Frau und die zwei Kinder, die sie umgeben, die Liebe und den Beitrag der Frau zum menschlichen Gleichgewicht. Der Afrikaner mit dem Hahn symbolisiert den Gruß der vom Kolonialismus befreiten Völker, der Schrei, der Atem der Freiheit, trägt sie unwiderstehlich in eine gerechtere Zukunft. Die Hähne stellen die gezähmten wilden Tiere dar, die vom menschlichen Genius beherrschte und veränderte Natur. Am Bug des Schiffs brechen die Sterne der Hoffnung hervor... Das Kind mit dem toten Lamm steht für die Völker, die Opfer von Gewalt und Rassismus sind...

(Übersetzt von Gabriele Sprigath aus: Roger Somville, *Pour le réalisme. Un peintre s'interroge*, Brüssel 1969, S. 267–277)



Fortsetzung von Seite 5

der bürgerlichen Privatheit zu befreien, aus den eigenen vier Wänden herauszutreten in die Welt – im Sinne einer politischen Haltung und einer Methode der künstlerischen Arbeit. Der politisch bewußt gelebte Teil seines Lebens begann mit der Niederlage der spanischen Republik, die ihn bestürzte. Er wurde Kommunist. Die Widersprüche im sozialistischen Teil der Welt, wie wir sie in der kapitalistischen Hemisphäre erleben, haben ihn mitunter überrascht, doch nie aus der Bahn geworfen: dazu war ihm der Unterschied zwischen Theorie und Praxis zu selbstverständlich. Kritik, auch Selbstkritik, hat Somville deshalb nie gescheut, als Aktivist, als Propagandist der internationalen Arbeiter- und Friedensbewegung, aber auch, und das ist keine Selbstverständlichkeit, der Kunst. Ein großer Lehrer, weil er sich nie herausgehalten hat.

Von Anfang an war er der Überzeugung, daß die neue, wirklich moderne Kunst öffentlich und deshalb monumental sein muß. Für ihn bedeutet das: der großen Aufgabe angemessene neue Formen der künstlerischen Arbeit zu entwickeln. Keinen einzigen seiner öffentlichen Aufträge hat er im Alleingang ausgeführt. Einzelgängertum liegt nicht in seinem Temperament. Dazu kam die Erkenntnis, daß der in der bürgerlichen Gesellschaft vereinzelt Künstler dem mörderischen System des Kunstmarktes ausgeliefert ist. Seine Arbeitsbedingungen sind von erbarmungsloser Konkurrenz geprägt. Um sein Interesse zu verteidigen, um zu überleben, muß er sich organisieren. So hat Somville die Zusammenarbeit mit seinen Kollegen in Verbänden, aber auch in der Arbeit selbst stets gesucht und immer wieder neu erprobt.

In sein erstes kollektives Experiment stürzte er sich 1945: Mit Louis Deltour und Edmond Dubrunfaut gründete er die Gruppe „Forces murales“. Als Hauptquartier wählten sie Tournai in der Borinage, dem belgischen Kohlenpott. Mit ihrem ersten Projekt griffen sie eine seit 1932 bestehende Initiative der belgischen Regierung zur Erneuerung der nationalen Tapisseriekunst auf: Es gelang ihnen, in Tournai eine Werkstatt aufzubauen, in der zwischen 1947 und 1951 eine Reihe von Tapisserien für die belgischen Botschaften gewebt wurden.

„... Dieser Auftrag fiel nicht vom Himmel. Er war das Ergebnis zahlreicher schwieriger Verhandlungen zwischen dem wallonischen Wirtschaftsrat und dem Außenministerium: Wir gaben durch Berufsunfälle Behinderten Arbeit, wir schulten sie auf einen neuen Beruf um, und wir erhielten ‚im Austausch‘ für diese Bemühungen



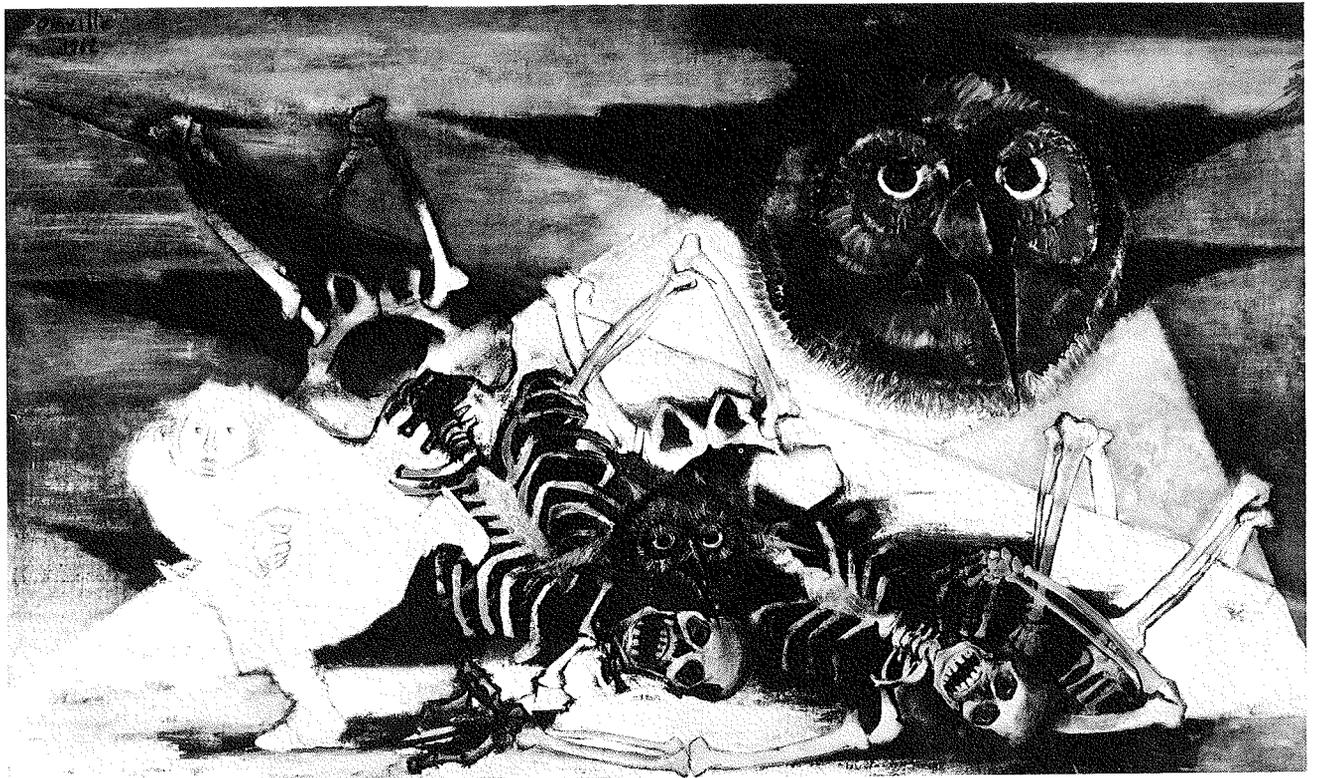
Die Apokalypse des Borinage oder Der graziöse Abflug der Engel, 1961, Chinatusche, 73 × 55 cm

Das nie wieder!, 1951, Chinatusche, 55 × 73 cm



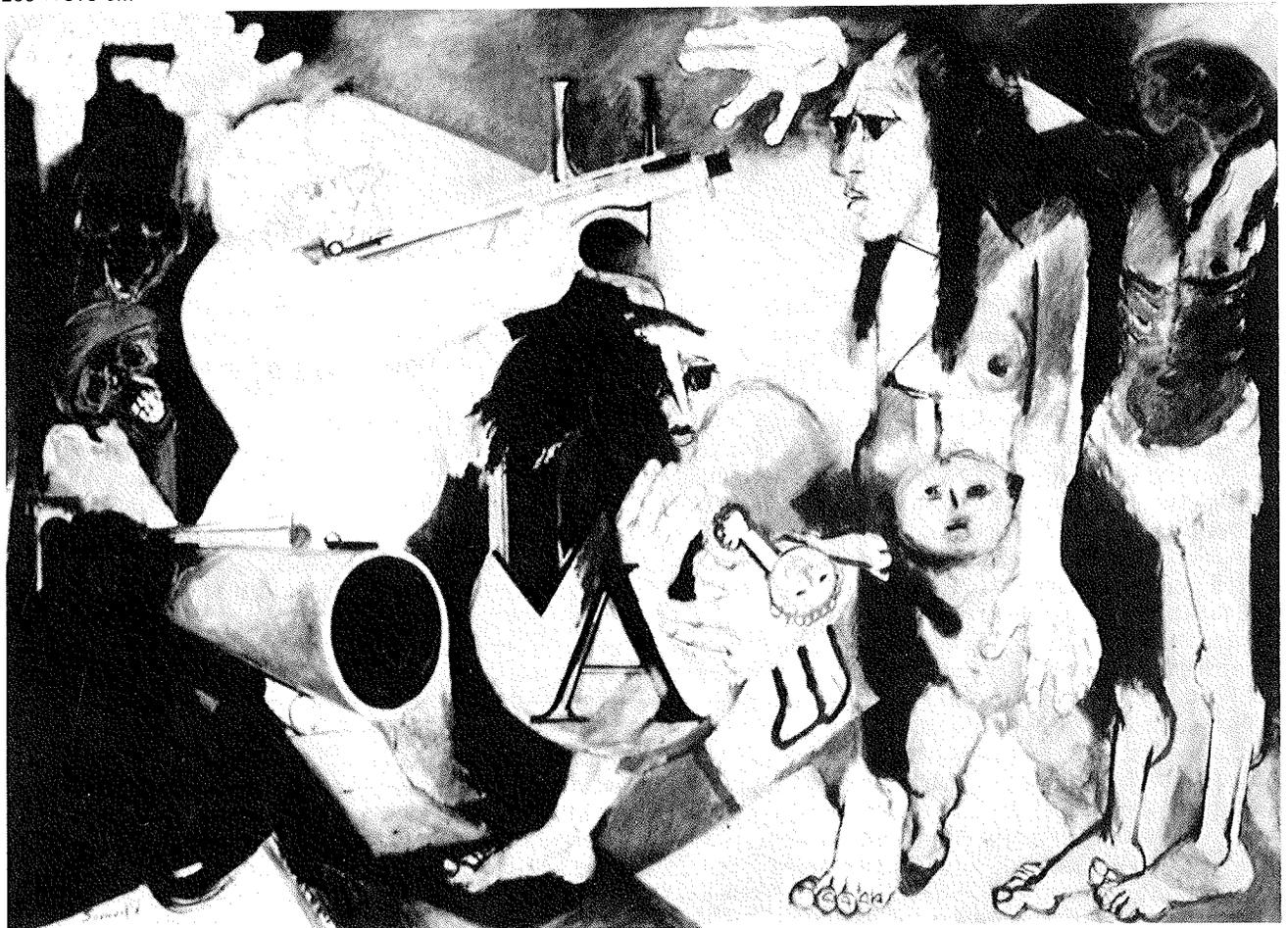
auf der sozialen Ebene die 300 Quadratmeter Tapissereien, die die Erneuerung der Tapisserei in Belgien erlauben würden. Ein ‚Erneuerungszentrum‘ und eine ‚Produktionskooperative‘ wurden in Tournai aufgebaut. Wir standen vor uns schwer belastenden Verantwortlichkeiten. Ich gab Unterricht im Zeichnen und in Kunstgeschichte für Arbeiterinnen und Arbeiter zwischen 30 und 60 Jahren, die nie gezeichnet und in den seltensten Fällen über das Stadium der Grundschule hinausgekommen waren. Diese Weber unternahmen eine bewundernswerte Anstrengung. Wir verstanden uns bestens. Unglücklicherweise war Tournai, abgesehen von einigen Persönlichkeiten, nicht sehr zuvorkommend uns gegenüber. Die Konkurrenz zwischen der neuen Tapissieremanufaktur und der alten, die kühne Kunst, die ‚engagierten‘ Themen, handfeste politische Rivalitäten, Leute, die die Kunst nicht begeisterte, Kämpfe um Einfluß erleichterten nicht den Verlauf dieses Unternehmens... Am Ende eines dreijährigen Kampfes, in dem wir von manchen Ministerkabinetten und ihren Verwaltungen als unerwünschte Elemente betrachtet wurden, sah sich unsere ‚Produktionskooperative‘ gewaltigen finanziellen Problemen gegenüber und machte Konkurs. Niemand hob auch nur den kleinen Finger, um das zu retten, was wir so sorgfältig aufgebaut hatten... Das Weißbuch der modernen Teppichkunst in Belgien bleibt noch zu schreiben...“¹

Trotz des Debakels in Tournai machten die Künstler von „Forces murales“ weiter: bis in die sechziger Jahre hinein haben sie Kartons für belgische Tapissieremanufakturen entworfen und gleichzeitig ihren Aktionsradius ausgeweitet gegen die Vorherrschaft der Staffeleimalerei und gegen die versteinerten akademischen Traditionen. 1954 kam es zur Gründung der Gruppe „Kunst und Wirklichkeit“. Parallel zum kalten Krieg begann damals der Propagandafeldzug made in USA für die „abstrakte Kunst“ als Auftakt des bis heute sich unentwegt drehenden Avantgarde-Karussells. Ihm traten diese Künstler mit der Alternative gegenüber: eine gegenständliche, aus den eigenen nationalen Traditionen sich entwickelnde Malerei zu schaffen. Angesichts der damals auch einsetzenden Medienschwemme und der krebbsartig wuchernden Alltagsbilderwelt wurde es für sie zur politischen Tagesaufgabe, sich als Maler zu behaupten und die Existenz der Malerei als künstlerisches Medium zu verteidigen. Roger Somville, der seit 1947 an der halbstaatlichen Kunstschule in Watermael-Boitsfort eine neue Generation von Künstlern in diesem Sinne ausbildet, war auch hier die treibende



Das Gemetzel, 1962/63, Öl/Lw., 240 × 400 cm

Amerika, ich schreibe deinen Namen: Vietnam, 1968, Öl/Lw., 235 × 315 cm





Kraft. Dabei ist seine Konzeption von realistischer Kunst nie eng gewesen: Neben der nationalen belgischen Tradition von den Flamen des 15. Jahrhunderts über Rubens zu Ensor, Permeke, Delvoux u. a. waren seine Vorbilder Brecht, Piscator, Eisenstein und später vor allem die Mexikaner Siqueiros und Rivera – Künstler, die in unterschiedlichen Medien und mit den ihnen eigenen Mitteln „öffentliche Kunst“ bereits geschaffen hatten.

Eine wichtige Etappe auf Somvilles Weg war die Keramikwerkstatt, die er zusammen mit der Keramikerin Simone Tits, seiner Frau, seit 1951 in Dour im Hennegau aufbaute. Ein Jahrzehnt lang entstanden hier neben Gebrauchs- und Dekorationskeramik monumentale Wandgestaltungen für Cafés, Wohnblöcke, Betriebe und andere Einrichtungen. Werke, die als Bestandteil des Alltagslebens einer Region und ihrer Bevölkerung lebendige Kunst waren. Hier, im belgischen Kohlepott, er-

lebte Somville den systematischen Ausverkauf des Bergbaugebiets mit. Er nahm teil an den unzähligen Streikaktionen und Demonstrationen, die 1960 ihren Höhepunkt fanden. Dem „Drama des Borinage“ hat er einen umfassenden Werkkomplex von Zeichnungen und Bildern gewidmet. Als er die Bilder „Das Gemetzel“, „Mitleid bis aufs Äußerste“ und „Unterdrückung“ 1963 für den Preis der jungen belgischen Malerei einreichte, wirkte das als Affront in einer Kunstszene, in der tagtäglich zum großen Halali gegen die realistischen Künstler geblasen wurde: Die Bilder fielen durch – im Entstehungsjahr des Teppichs „Triumph des Friedens“. Keine zehn Jahre später wendete sich das Blatt zu Somvilles Gunsten: 1971 erhielt er gegen alle Widerstände den „Preis der Kritik“. Brüssel hatte wieder einen Kunstskandal mit der Erfahrung, daß Somville und seine Bilder nicht zu überhören sind.

Die erstrittenen Erfolge schaffen Vor-

aussetzungen dafür, seine künstlerischen Vorstellungen weiter zu erproben, seine unverwechselbare Handschrift zu bekräftigen, um die Auseinandersetzung mit der Wirklichkeit als Künstler zu bestehen. Dazu gehört für ihn auch, dem Kunstbetrieb die Stirn zu bieten und dessen Machenschaften aufzudecken, gegen die „weichen Avantgarden“ zu Felde zu ziehen, die den Künstler mystifizieren, ihn seinem Publikum entfremden und so letztlich zerstören. Mit Bildern und mit Pamphleten, vor allem mit der ihm eigenen Vitalität führt Somville diese Auseinandersetzung bis heute. So entstand die Serie von Zeichnungen und Bildern um das Thema „Der intellektuelle Durchfall“ (1962), in der er voll bitteren Humors im Bild der Eule und des Esels, schwerfälliger Tiere, die Dummheit und Abhängigkeit der Kunstkritik vom großen Geld anprangert, oder der Zyklus „Ausstellungseröffnung“ (1969), in dem er satirisch den Gesellschaftsbetrieb

Links: Die Verrückten,
1970, Pastell, 55 × 73 cm

Rechts: Frauen, 1966,
Chinatusche, 55 × 73 cm

Unten: Die Badenden
oder Die schönen Brüs-
selerinnen, 1962, Öl/Lw.,
150 × 150 cm

Unten rechts: Frau, 1967,
Öl/Lw, 83 × 60 cm



um die Kunst ins Visier nimmt. Als Ende der sechziger Jahre die „neue Figuration“ und damit Gegenständigkeit in der Malerei, als neuester Avantgardeschrei losgelassen wurde, hat Somville auch dazu Stellung bezogen: Mit anderen bildenden Künstlern zusammen gründete er die „belgische Realistenbewegung“ (1968), die in einem Manifest ihre Einschätzung der „neuen Lage“ öffentlich zur Diskussion stellte.²

Somvilles größter Trumpf ist seine Fähigkeit zur Betroffenheit, zur Begeisterung und leidenschaftlichen Anteilnahme. Die Katastrophe von Fréjus (1959), der Kampf des vietnamesischen Volkes gegen die amerikanische Aggression, die Geschichte des für seine Rechte kämpfenden Volks in Belgien – das alles geht ihm nah, und deshalb teilt er es gestaltet mit. Aber auch der Alltag – „Das Spektakel der Straße“, „Der Strand“, „Die Lebensfreude“, „Der Raucher“, „Der Maler und sein Modell“, „Im

Café“, Simone und er selbst – das alles ist ihm nicht in trüber Gewohnheit entrückt, sondern Wirklichkeit und damit für ihn Sinnlichkeit.

Somville arbeitet im Bewußtsein des Aufbruchs. Unterwegs zu einer „öffentlichen Kunst“ ist er stets auf der Suche nach neuen Impulsen. Anfang der siebziger Jahre hat er zu seinem bisher größten Wurf ausgeholt: eine Reise nach Mexiko zu Si-queiros, die intensive Begegnung mit der mexikanischen Wandmalerei, das Studium moderner Techniken der Wandmalerei, das Herantasten in unzähligen Studien und Serien zum Alltagsleben an eine neue Großaufgabe, die ihm tatsächlich auch gestellt wurde – der bisher größte öffentliche Auftrag, die 700 Quadratmeter große Wandfläche in der Brüsseler Metrostation Hankar, auf der 1974–1976 als Gemeinschaftswerk das Wandbild „Unsere Zeit“ entstand.³

Schauen wir zu ihm hin, an seinem 60.

Geburtstag, blicken wir auf seine Bilderwelt, auf seinen Lebensweg: Wir sehen jene seltene Klarheit und Folgerichtigkeit als Ausdruck seines unbedingten Willens zur Selbstverwirklichung, über Hindernisse und Enttäuschungen hinweg, als Ausdruck aber auch seines Vertrauens in die Fähigkeit des Menschen, mit den Widersprüchen des Lebens in schöpferischer und nicht in selbstzerstörerischer Weise umzugehen.

Wir danken ihm dafür und freuen uns mit ihm. Wir wünschen ihm Gesundheit für die nächsten kämpferisch-produktiven Jahrzehnte!

1 Aus: C'est déjà le passé, et cependant...; Roger Somville, Pour le réalisme, un peintre s'interroge, Brüssel 1969, S. 237 (Sammelband mit den bis 1968 erschienenen Aufsätzen).

2 Darstellung des Werks bis 1970: Marcel Fryns/Emile Langui, Somville, Brüssel 1973; Sammelband mit den Aufsätzen zur „neuen Figuration“: Roger Somville, Hob là! les pompiers les revoilà, Brüssel 1975.

3 Siehe tendenzen Nr. 111 – Januar/Februar 1977; Bildende Kunst 4 – 1977.





Ein Intellektueller, 1981, Öl/Lw., 146 × 114 cm

Links: Das Nachtcafé, 1966, Öl/Lw., 190 × 248 cm

Beziehungen zwischen Kunst und Ideologie von Roger Somville (1967)

Es bestehen besondere Beziehungen zwischen Kunst und Ideologie. Aber Kunst kann nicht auf Ideologie reduziert werden. Gegenseitige Durchdringung, aber auch Parallelismus besteht zwischen Kunst und Ideologie.

Kunst ist kein Abklatsch der Geschichte. Kunst entsteht in einer bestimmten Zeit. Und der Künstler ist nicht nur Ideologieträger. Er erklärt nicht vollständig eine Epoche. Mit Hilfe einer spezifischen Sprache, mit Hilfe von Zeichen gibt er von ihr eine Interpretation durch seine Weltsicht hindurch, d. h. durch seine Persönlichkeit, seine Sensibilität – Elemente, deren Gesamtheit eine gewisse Unwägbarkeit in sich birgt. Diese unterschiedlichen Eigenschaften machen, zusammen mit einer erlernten und im Dienst eines persönlichen Erlebens nachgeschaffenen Technik, die Besonderheit des bildhaften Handwerks aus.

Seit jeher begehen Schriftsteller und Philosophen Irrtümer beim Urteil über Malerei und die bildhaften Künste. Ihre Überlegung täuscht sich im allgemeinen im Gegenstand; sie kennen den Charakter und die Merkmale der Sprache nicht, von der sie sprechen; ihre Analyse ist ganz intellektuell, und sie setzen eine Kritik der literarischen oder philosophischen Ideen und Konzeptionen an die Stelle der eigentümlichen Beobachtung eines Werkes, eines „Handwerks“. Dieses „Handwerk“ muß im Sinne seiner dialektischen Entwicklung und nicht in dem einschränkenden Sinn von Unbeweglichkeit verstanden werden, in dem die Akademiker, die Rückständigen und jene es einschließen wollen, die sich selbst aus der Malerei ausschließen, indem sie ihre Zukunft verneinen. Das muß analysiert werden, was in einem gemalten Werk spezifisch bildhaft ist...

Der Maler hat eine eigene Sprache, die sich in einem eigentümlichen und analysierbaren Handwerk vermittelt. Ein Handwerk, das sich ebenso verändert wie die zwischen den Menschen stehenden Beziehungen, Handwerk, das den Einflüssen der Gesamtheit der menschlichen Aktivitäten unterliegt. Der Maler überträgt die Erscheinungen des Lebens in eine spezifische Sprache. Die Übertragung ist dabei offensichtlich eine Form der Di-

stanzierung, die die Besonderheit des Handwerks gestattet. Es besteht also ein Abstand zwischen dem wirklichen Leben, seinem ideologischen Inhalt und seiner bildhaften Übertragung. Von wo und von wem aus produziert der Künstler? Und warum und für wen sind die Fragen, die der Analyse des Kunstwerks dienen müssen? Wie ist die objektive Lage des Künstlers, aber auch: wie sehen seine Vorstellungen von dieser Lage aus? Der Maler malt keine Ideen. Er malt Ereignisse. Und mit Hilfe der bildhaften Übertragung widersprüchlicher Erscheinungen des wirklichen Lebens drückt er seine Ideologie aus. An dieser Stelle kommt der so komplexe Begriff des Realismus dazu.

Kunst ist immer engagiert, genau deshalb, weil es dem Künstler unmöglich ist, nicht in der einen oder anderen Weise Ideologieträger zu sein. Aber der vollständige Künstler, und die Geschichte überprüft das, ist immer der, der durch die Erscheinungen des wirklichen Lebens und eine Ideologie hindurch in seiner eigenen Vision, durch seinen intimen Zeichenstil, einen Augenblick lang menschliche und gesellschaftliche Beziehungen festhält und zum Realismus gelangt. Dieser Realismus ist nicht Unterschlagung, Verminderung, Vulgarität, wie es eine gewisse Kritik gern hätte, die ihn systematisch oder aus Unwissenheit mit dem Naturalismus verwechselt, der, seinerseits eine sklavische Kopie der Wirklichkeit, also Reduzierung der Wirklichkeit ist.

Der Realismus stellt im Gegenteil eine Synthese her. Der Realismus ist nicht die Summe einer oberflächlichen Wirklichkeit, sondern eben die Übertragung der Erscheinungen und der sichtbaren wie unsichtbaren Komplexität des Lebens. Diese Übertragung ist durch eine Ideologie und einen gesellschaftlichen Inhalt bestimmt. Aber die Ideologie ist auf einer anderen Ebene ausgedrückt, auf der spezifischen Ebene des Bildes, mit Hilfe der menschlichen Präsenz, mit Hilfe von Gegenständen, von Situationen, von Beziehungen, von Entsprechungen, von neuen, umgestalteten, entstellten oder wiederhergestellten Beziehungen. Zum Realismus gelangen heißt, die weiteste Synthese vollbringen, nach der der Künstler streben kann, denn der Realismus setzt alle analysierbaren und unwägbareren Eigenschaften der Besonderheit des malerischen Handwerks und die mehr oder

weniger bewußte Kenntnis der Erscheinungen der ausgedrückten Welt voraus.

Auf der gefühlsmäßigen Ebene der Kunst also verherrlicht, kritisiert, aktualisiert der Realismus die Ideologie durch Entsprechungen oder sichtbare Ereignisse.

Versucht man, die Ideologie an sich zu malen, in Unkenntnis ihres tatsächlichen Trägers – des widersprüchlichen Lebens der Menschen – oder in Unkenntnis der spezifischen Sprache, dann dämmert man entweder im hohen Idealismus ohne menschliche Wärme dahin, der sich durch die dekorative Floskel auszeichnet, oder im Naturalismus: der Präraffaelismus von 1849, die Non-Figuration, der sozialistische Naturalismus, der sogenannte „neue Realismus“.

Das Kunstwerk unterhält also mit der Ideologie stets widersprüchliche Beziehungen. Sich der Widersprüche und augenblicklichen Schwächen der im sozialistischen Sinn der Geschichte engagierten Malerei zu bedienen, um sowohl das Prinzip dieses Engagements als auch die in diesem Sinn ausgeführten Untersuchungen und Arbeiten zu verurteilen, kommt einer vereinfachenden Analyse der Beziehungen zwischen Kunst und Ideologie oder einem willkürlichen Urteil gleich, dem es an dialektischem Geist mangelt.

Für die Marxisten besteht die Notwendigkeit, eine Kunsttheorie und eine Politik für den künstlerischen Sektor zu erarbeiten.

Zunächst müssen die Werke der Vergangenheit studiert werden, muß ihr tatsächlicher Sinn und angesichts der gesellschaftlichen Welt, die sie geprägt hat, immer gezeigt werden, warum und wie die Künstler sich dieser oder jener Beherrschung, diesem oder jenem Widerspruch unterzogen haben, und sich aus Furcht vor Unterdrückung bisweilen gezwungen sahen, Umwege zu gehen, um sich trotz und gegen diese Gesellschaft auszudrücken. Gezeigt werden muß der fortschrittliche Sinn der Werke, aber auch ihre auf religiösen oder klassenmäßigen Ideologien beruhende Entfremdung. Gezeigt werden muß der großartige Anteil, den die Völker, diese unersetzbaren Motoren der Geschichte, an der Erarbeitung einer Weltkultur haben, selbst wenn sie davon auch nur indirekt betroffen sind. Ihre von den herrschenden Ideologien bestrittenen oder übersehenen Handlungen

sind unlösbar mit jeder menschlichen Tat verbunden. Diesen Teil müssen wir herausfinden, ihn aus dem Dunkel herausziehen, „ihn sichtbar machen“, denn er ist die künstlerische und kulturelle Tradition des Volkes, die künstlerische Übertragung der Entwicklung der Völker in Richtung ihrer ökonomischen und ideologischen Befreiung. Die Kunstgeschichte verläuft parallel zur Geschichte der Völker. Aber sie ist durch die Ideologie der herrschenden Klasse entstellt. Man sollte nicht dem vereinfachenden und sektiererischen Irrtum verfallen, zu dem die mechanische Bestimmung führt, und der darin besteht, zu sagen, daß die Kunst der Vergangenheit als Kunst der herrschenden Klassen von keinerlei Interesse für die Massen ist. Sie behält im Gegenteil ihren vollständigen Wert in dem Maß, in dem der Realismus eine verwandelte Widerspiegelung der Geschichte ist, und eben die Völker sich in ihm wiederfinden, trotz der Ideologie der herrschenden Klassen und parallel zu ihr.

Zusammenfassend: Wir, die wir die Menschen des Übergangs vom kapitalistischen zum sozialistischen System sind, müssen gleichzeitig versuchen, eine Kunst in Übereinstimmung mit unserer Ideologie zu schaffen – und das beinhaltet zahlreiche Widersprüche –, und den Massen helfen, sich der künstlerischen Ausdrucksmittel zu bemächtigen. Das bedeutet, daß wir die positivsten Elemente von all dem vorantragen müssen, was morgen einer Gemeinschaft helfen kann, ihre Kunst, ihre Kultur, eine gemeinsame Sprache zu schaffen und parallel dazu die Vielfalt der Individualitäten zu bewahren. Individualitäten, die nicht mehr von Claninteressen angetrieben sind, sondern vom Interesse der Gemeinwesen und des endlich von den Entfremdungen befreiten Individuums, die diese über sich ergehen ließen im Glauben, ihre Freiheit und ihre Integrität zu verteidigen.

(Übersetzt von Gabriele Sprigath aus: Roger Somville, *Pour le réalisme. Un peintre s'interroge*, Brüssel 1969, S. 111–118.)

Diese Beiträge von und über Roger Somville erscheinen auch als Sonderdruck. Copyright: tendenzen. Zeitschrift für engagierte Kunst, München, Heft Nr. 144 (Oktober–Dezember 1983).

Ein Selbstbildnis

von Tremezza von Brentano



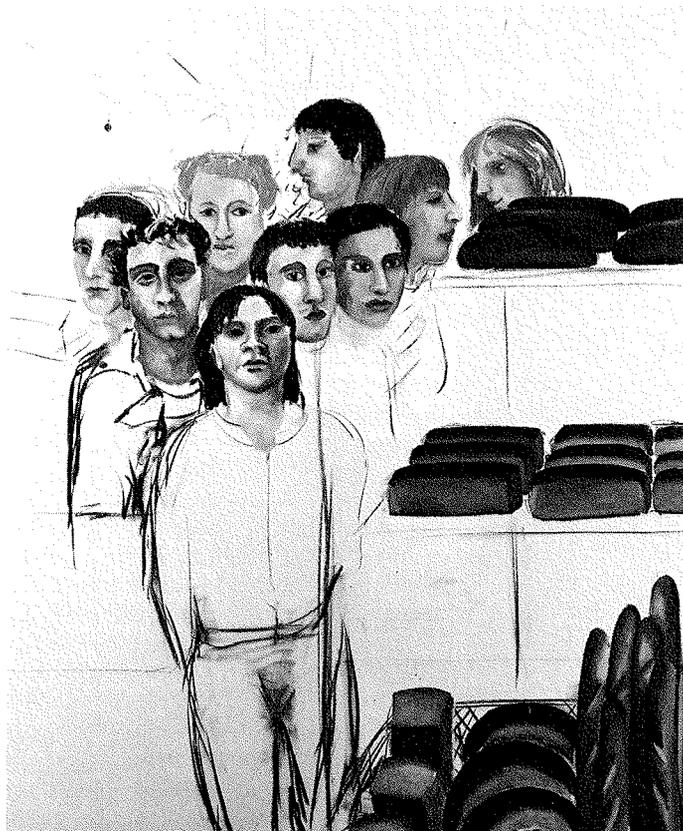
Tremezza von Brentano, Pinselfrau, 1978, Öl/Lw., 76 × 64 cm

Als Malerin setze ich mich mit den „Umweltängsten“ in dieser Gesellschaft durch und über die „Tat“ auseinander. Die „Tat“ des Malens und die „Tat“ des Ausstellens. Das Malen ist unter anderem ein Umgang mit Angst. Nur eine erlebte Kunst ist lebendig. Das Ausstellen beinhaltet auch das Zeigen meiner Ängste. Beim Malen heißt es, genau hinzusehen und zu ertragen, was man sieht. Das Gesehene darzustellen ohne zuzudecken und sich dadurch zu seinem „Gesicht“ zu bekennen. Dann kann man die „gesellschaftlichen“ Ängste in den eigenen widerspiegeln. Die „Tat“ heißt auch die Angst als Kraft zu erleben, die Verwandlung und Veränderung bewirkt. In meinem Selbstbildnis „Pinselfrau“ von 1978 habe ich versucht, Angst und meine Art damit umzugehen darzustellen. Der Pinselfrau zeigt den Aspekt des handwerklichen, berufsmäßig tätigen Umgangs. Die Ähre in der etwas verkrüppelt und fast scheu anmutenden Hand deutet Wachstum, Zukunft und Anderswerden an. Von der Künstlerin aus gesehen, die aktive Kraft des Handelns in der einen Hand und die passive Kraft des Geschehens und Werdens in der anderen Hand. Und das alles als zusammengehörende und grundsätzliche menschliche Möglichkeit – unabhängig von Zeit, Familie etc., ins Bild gebracht durch die Sachen auf dem Tisch. Die Künstlerin muß sich von ihrer Zeit und ihrer Familie trennen, von ihren Eitelkeiten sich zu schmücken, selbst von den Blümchen. Für das Kunstmachenkönnen ist es nötig, die Einsamkeit, das Alleinsein ertragen und leben zu lernen. Angst ist fast immer auch Angst vor dem Alleinsein. Das Alleinseinkönnen ist ein Überwinden von Angst. In diesem Bild sind der Pinselfrau und die Ähre die Ausrüstung dazu. Der Hintergrund: Dunkel, das von einem mittleren Ton aufgeschlossen zum hellen Weiß der Leinwand reicht. Zentriert wird das Ganze durch das in sich schauende, ausharrende, ertragende und präsent seiende Gesicht. Wobei der Riegel hinter dem Kopf eine dreieckige Verbindung zu den Gegenständen auf dem Tisch und den Pinseln plus Ähre eingeht.

Not und Kraft der Kleinen

von Richard Hiepe





Tremezza von Brentano, Broterwerb – zur Jugendarbeitslosigkeit, 1983, Öl/Lw., 145 × 120 cm
Seite 16: letzte Fassung; oben: erste und zweite Fassung

Tremezza von Brentano: Der Broterwerb

Tremezzas Bild hat einen komplizierten Entstehungsprozeß: Am Anfang steht eine Entwurfsarbeit wie die abgebildete Farbskizze. Die Grundideen sind angelegt: Jugendliche, hübsch und ratlos vor der Vitrine eines Bäckerladens, in einer der typischen Gruppen. Wie kommen sie zum täglichen Brot, zum Broterwerb? Bei dem Mädchen vorn deutet das hervorgehobene Geschlecht auf die andere Art Erwerb, welche diese Gesellschaft ermöglicht. Bei der ersten malerischen Fassung verdichtet sich die Szene realistisch und läßt sie sich symbolisch auf: Die Glasscheiben werden spürbar, welche die jungen Menschen vom üppigen Angebot trennen. Eine zweite Vitrine läßt der eingepreßt stehenden Gruppe kaum noch Platz. „Das Mädchen“, sagt Tremezza, „hat keine Hosen mehr an. Das wird die Leute stören, aber vielleicht kommen sie gerade deshalb hinter das Bild.“

In der dritten Fassung zeigt der Hintergrund kahle, verwundene Baumstämme vor einem blau-weißen Himmel: Natur, aus der diese jungen Menschen auch ausgeschlossen sind. Kein Grün. Keine Wärme. Die Gruppe ist doppelt fixiert: auf das Brot, an das sie nicht herankommt, und auf den Betrachter, unter Vorzeichen wie: Distanz, Mißtrauen, Skepsis, frühe Verletztheit. Das stimmt alles sehr.

Trotzdem halte ich die Skizze für ausdrucksvoller, konzentrierter als die Gemälde. Ich habe Schwierigkeiten mit der vordergründigen Symbolik: Bäckerladen, Brot, tägliches Brot verdienen. In der Skizze halten die Andeutungen diesen Hintersinn schön im Gleichgewicht. Wir hatten schon vorher über das „Durchmalen“, das Zuendemalen von Bildideen gestritten. Hier scheint mir die Endfassung überladen auf mehreren Ebenen. Tremezza widerspricht leidenschaftlich: „Das Fragmentarische, das Andeuten oder Undeutlichlassen, das mag ich gar nicht. Diese Zitate, die nicht zusammengehen und hinter denen die Kollegen ihre Meinungslosigkeit verstecken! Für mich ist eine Skizze eine erste Ideennotiz, mehr nicht. Danach muß es weitergehen zum

deutlichen Bild. Bei mir muß alles deutlich herausgearbeitet sein. Das bin ich den Betrachtern genauso schuldig wie der Form. Die halbe Moderne lebt doch von diesem ‚Alles in der Schwebe halten‘. Das sieht geistreich aus und ist oft nur feige.“ „Aber nehmen Sie das Mädchen“, wende ich ein, „in der Skizze ist alles schon deutlich. Nachher wird es überdeutlich.“ „Ich weiß“, räumt sie ein, „man kann leicht etwas total malen. Aber hätten Sie wirklich den Sinn dieser Andeutung auf der Skizze ohne das Bild begriffen? Diese Malerei wie auf der Skizze – das wäre natürlich auch ein Stilentwurf. Aber das genügt mir nicht – auch wenn es beim Durchmalen mal zuviel wird.“

Das Bild wollte sie zuerst „Gehörnte Jugend“ nennen. Ich schlage ihr den Brechtschen Titel „Der Brotladen“ vor. Sie schien zuerst begeistert. Auf den Fotos, die sie jetzt schickt, heißt es „Broterwerb – Zur Jugendarbeitslosigkeit ‘83“. Sie hat recht. Das ist deutlicher.



Richard Heß, *David und Goliath*, 1982, Bronze, Höhe 350 cm, Zeil/Hauptwache, Frankfurt am Main

Richard Heß: Die Waffen nieder!

Richard Heß schuf eine Allegorie auf die Abrüstung für Frankfurt: David und Goliath, Bronze, 3,50 : 3 : 2 m.

Peter Iden, dem Großkritiker in Frankfurt, mußte es mißfallen. Die „Kultur habe er erniedrigt“, schimpft er den Bildhauer Richard Heß in der „Frankfurter Rundschau“ vom 16. Juli 1983, sein „David verkommt zur Pose eines Hrubesch nach dem Schuß ins Tor“. „Unfähigkeit im Umgang mit dem Mythos“, geht es weiter, „der dialektische Gehalt des Mythos auf einen episodischen Scherz heruntergebracht“. Dafür kennt der fähige Iden den Sinn des David-Goliath-Mythos natürlich dialektisch: „... die objektive Unmöglichkeit von Davids, des Kleineren, Sieg, die gerade dadurch hervorgehoben wird, daß der Große dennoch unterliegt.“ Alles klar? hätte Tucholsky gegrinst. Alles klar.

Sollte es möglich sein, daß Iden und seine Leser, daß ein Teil der städtischen Auftraggeber (immerhin schreiben wir in Frankfurt die Ära Wallmann, CDU), daß sie alle gar nicht begriffen haben (bisher), was dargestellt ist? Da die Leser natürlich nur soviel sehen, wie sie von der Welt begreifen, halte ich das immerhin für möglich. Und die Iden, die offensichtlich als Fachleute noch weniger sehen, als sie schon wenig begreifen, schreiben ja dafür, daß nichts begriffen wird. Also sind wir in der glücklichen Lage der Kunstkritik, die der Dummheit den Star stechen darf.

Daß die Kleinen objektiv mit den schwer gepanzerten Kolossen fertig werden können (wie das jüdische Volk im Altertum mit den Großmächten), dieser historisch-materialistische Kern des David-Goliath-Mythos hat Großmächten und Großkritikern noch nie gepaßt. Um so entschiedener haben Künstler als Sprecher der Völker der Kleinen darauf beharrt – am dialektischsten Michelangelo, indem er den Kleinen selbst zum Riesen, zum „Avancieriesen“ beförderte, wie Hegel das nannte. Ganz ähnlich war für Richard Heß der Riese menschlich nicht mehr darstellbar.

Gerade eine sehr menschliche Kunst stößt auf solche Schwierigkeiten mit den Mythen, in denen sich die Weisheit der Völker mit jenem „urzuständlichen Blödsinn“ mischt, von dem Engels sprach. Oder doch? Das schrecklich Riesenhafte, das Schreckliche schrecklich hin, das sind



wohl, das waren wohl die Waffen, die kolossalen Rüstungen, die Idioten im Panzerhemd oder hinter der Pershing, die Angst, welche die Völker packte und packt, wenn sie die Rüstungen der Ritter oder die Raketen auf sich gerichtet fühlen. Da war der Mythos, der neue, der echte, der befreiende – und so ließ Heß seinen Goliath zusammenkrachen, an der richtigen Stelle getroffen im richtigen Augenblick, ein Haufen Schrott, nichts Menschliches mehr außer dem Totenschädel, Sinnbild der Opfer, die der Sturz dieser Kolosse mit sich reißen könnte.

David aber – und dafür schätzen wir unseren realistischen Heß besonders – ist auch keine männliche Friedenstaube. Hrubesch? Meinetwegen. Ich habe nichts gegen Torschüsse – und treffen mußte David noch genauer. Auf seine Art ein gefährlicher Bursche, dieser Mann, der es mit der Hochrüstung aufnimmt, eine Mischung aus Boxer im Sparring und footballer. Der Helm, bedeuteten die Auftraggeber dem Künstler, dürfe an alles, nur nicht an die Helme von Demonstranten erinnern (das Startbahn-West-Trauma). Nun gleicht der Helm einem sportlichen Schutzgerät mit antikischem Mundschutz. Der nackte Bursche schützt nur seinen Kopf. Er wußte, wie man solche Kämpfe gewinnt. Und ratlos thront er auf der Hinterlassenschaft der Nachrüster. Ratlos und erschöpft. Wären wir nur so weit wie er!

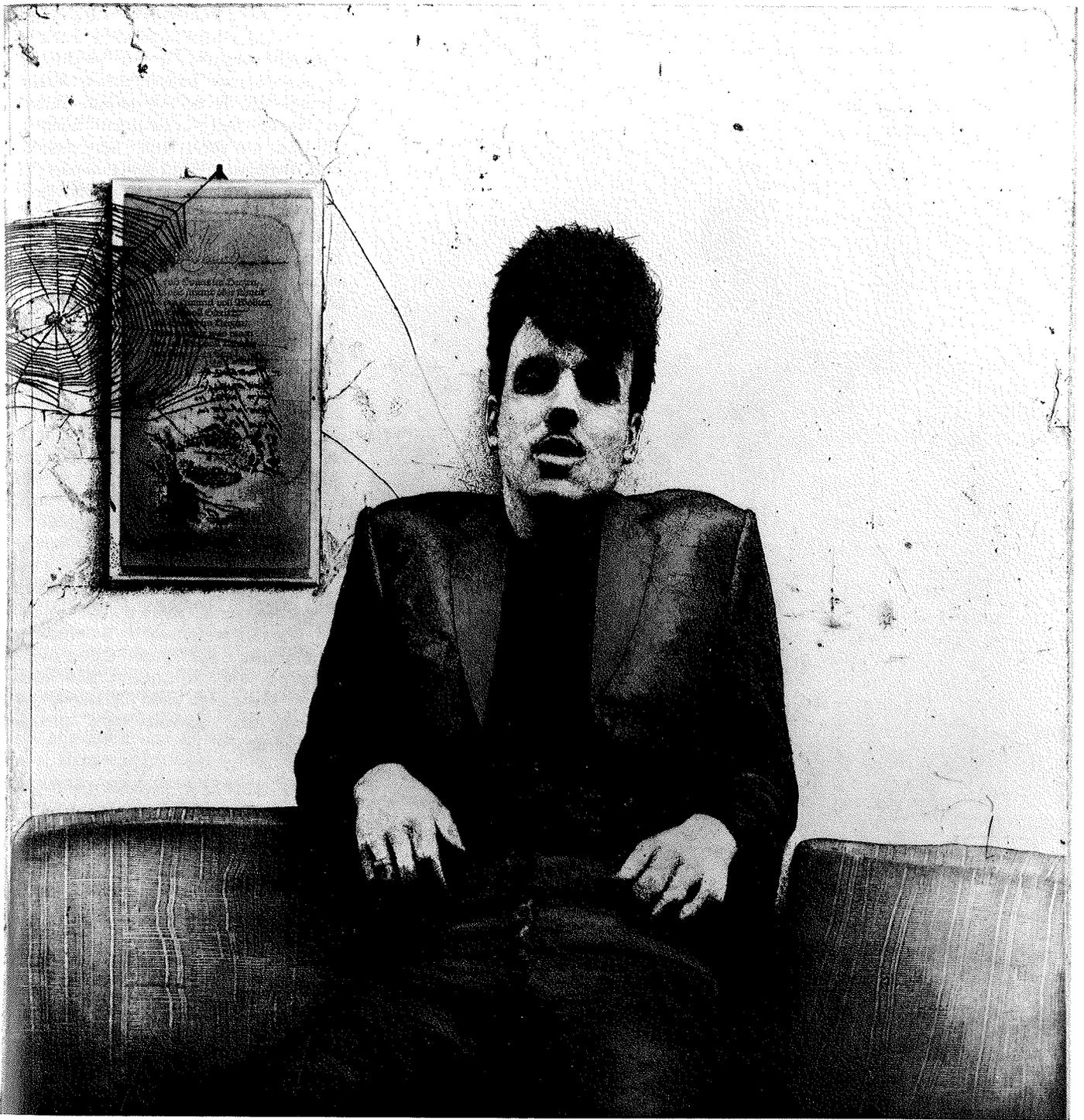
Jochem Roman: Hab' Sonne im Herzen

Die vielzitierte Krise der Druckgraphik ist eine Krise der überbewerteten Druckgraphik. In den unteren, sprich einer Auflagengraphik angemessenen, Preisklassen gab und gibt es keine Absatzprobleme, vielmehr eine seit Jahren kontinuierliche Marktausdehnung, die ständig neue Interessenten erfaßt, erfreulicherweise auch neue soziale Schichten, Gewerkschaftskollegen, Hausfrauen, Schüler oder Studenten. Das gilt trotz des wachsenden ökonomischen Drucks, den uns die Wende zum immer unverschämteren Sozialabbau beschert. Es wird schärfer gerechnet. So deutlich am untersten, breitesten Teil der gesellschaftlichen Pyramide bald kaum noch Geld für Kulturausgaben vorhanden ist, so wenig sind dicht darüber die Menschen länger bereit, die Gewinnspannen des Handels und der Graphikverleger für Blätter hinzunehmen, die häufig dem Begriff Originalgraphik einfach hohnsprechen.

In diesen Zusammenhängen, über die tendenzen bald mehr berichtet, erfährt der Begriff der Auflagengraphik seit langem eine Veränderung. Ursprünglich bezeichnet er einfach die über die Probedrucke hinausreichende Anzahl numerierter Abzüge. In den letzten 10 bis 15 Jahren aber bildet sich ein Angebot an Druckgraphik heraus, das für größere Auflagen – im sachgerechten Rahmen zwischen 50 und 250 Stück – bildnerisch entwickelt, konzipiert und gestaltet wird. Auflagengraphik ist Originalgraphik, die technisch, ideell und bildnerisch für ein größeres – dem Künstler meist persönlich unbekanntes – Publikum geschaffen, über Verlage, Editionen, Graphik-Clubs, Zeitschriften, Annoncen usw. vertrieben und so scharf kalkuliert ist, daß die oben erwähnten sozialen Möglichkeiten für Graphik zum Tragen kommen. Man kann das in etwa vergleichen mit der höchst individuellen, literarischen Äußerung im Gedicht (das zunächst meist nur in Kleinstauflagen gedruckt erscheint) und dem großen Spektrum literarischer Möglichkeiten bis zur Mitarbeit von Künstlern in den Massenmedien. Auflagengraphik bildet in diesem Sinne einen Grenzbereich. Es wirken schon Gesetzmäßigkeiten der Medien (etwa der Geschmacksbildung durch Fotografie, Fernsehen, illustrierte Presse) auf sie ein, zugleich aber kommt

zumindest vom Künstler eine viel größere Individualität ins bildnerische Spiel, als sie bei der Arbeit für die Massenmedien selbst normalerweise möglich ist. In diesem neuartigen, vielversprechenden, was die Versuchung zu gefälligen Lösungen angeht, auch nicht ungefährlichen Bereich sind eine Menge profilierter Künstlerpersönlichkeiten entstanden (wie sich Züge dieser Möglichkeiten in der jüngeren Graphik ganz allgemein feststellen lassen).

Der 1951 in Marl geborene und in Kiel tätige Jochem Roman arbeitet als versierter Radierer viel für Editionen. Spitzenblätter aus seinem Werk wie dieser Jeanstyp im elterlichen Heim werden in einer 100er Auflage zwischen 80,- und 150,- DM angeboten. Die Qualitäten des Blattes liegen in der radiertechnisch perfekten Umsetzung einer anspruchsvollen zeitkritischen Bildidee – ein Gebiet, welches in der Auflagengraphik natürlich schwer durchzusetzen ist. Der Generationskonflikt ist visualisiert: der Wandspruch von den Großeltern, die Schaumstoff-Sitzbank aus den 60er Jahren von den Eltern und er: der Held der westlichen Welt, dem Trostlosigkeit aus den Augenhöhlen schlägt, der nicht weiß, was das alles soll, woher er kommt und wohin es geht. Keine dieser Generationen hatte die Sonne im Herzen, die der gründerzeitliche Optimismus fordert, jede ist verheizt worden, und das Wirtschaftswunder war so schäbig und wenig haltbar wie die Sitzbank. Diese Jugend ahnt etwas von diesem Scheißspiel. Aggression mischt sich in die Haltung dieses Bravos, der zugleich furchtsam zurückweicht, weil er gar keine Zukunft mehr sieht. Man kann streiten über das Spinnengewebe an der Wand. Die deutsche Kleinbürgerlichkeit hat es sauber, und der graphische Hinweis darauf, wie verstaubt das alles sei, wirkt aufgesetzt. Aber die Figur mit ihrem Umfeld hält sich weit genug von einer Karikatur und nahe genug an der Identifizierung mit dem wirklichen Menschen, um zu überzeugen.



*Jochem Roman, Hab' Sonne im Herzen,
1982, Radierung in drei Farben von zwei
Platten, 49,3 × 47,5 cm*

„Aber ich habe ihre Kinder“

Über Gottfried Helnwein
von Manfred Chobot

Gleichgewicht des Schreckens, 1982



Der Wiener Prominenten-Porträtist und Illustrierten-Titelblattgestalter Gottfried Helnwein versteht es, mit den Umweltängsten seiner Mitmenschen virtuos umzugehen. Er ist mit seinen Bildern, von denen die „Süddeutsche Zeitung“ schreibt, sie seien von „schockierendem Realismus“, gut im Geschäft. Vor allem als Poster finden sie massenhafte Verbreitung. Riesenandrang herrschte in diesen Frühjahr bei der Helnwein-Ausstellung im Münchner Stadtmuseum; bei Frölich & Kaufmann in Westberlin ist der großformatige Bildband „Helnwein“ erschienen (29,80 DM). Gottfried Helnwein: „Szenen“-Kultfigur und cleverer Geschäftemacher oder ein Künstler, der mit seinen bildnerischen Mitteln versucht, in brennende Auseinandersetzungen dieser Zeit einzugreifen? Hierzulande gilt er vielen als „progressiv“, manche seiner österreichischen Landsleute haben da ihre Zweifel. Denn immer wieder findet man den Künstler, wenn er sich tatsächlich engagiert mit seinen Werken und als Person, im Dunstkreis der konservativen ÖVP oder an der Seite seltsamer Sekten, wie der reaktionären Scientology-Church des Ex-Science-Fiction-Autors Hubbard. Manfred Chobot, Schriftsteller und Galerist in Wien hat sich für Tendenzen das Helnwein-Werk genauer angesehen:

Hans Krankl sagt, „Helnwein ist ein großer Künstler“, und Wolfgang Bauer ergänzt „das ist Malerei für die Ewigkeit“ – und ich erkläre: Helnwein hat seinen Beruf verfehlt. Er ist weder Maler noch Aquarellist, sondern Choreograph, Schauspieler, Fotograf, Werbestrategie. Und zweifellos genial, was die Vermarktung seiner Arbeiten betrifft. Ein Kind von Cola und Disneyland, gezeugt von Dagobert Duck, gesäugt vom Kapitalismus, versucht von Joseph Beuys und der Hamburger Fachhochschule für Gestaltung.

Helnwein bietet für jeden etwas, für die Sportler Niki Lauda und Hans Krankl, für die Kunstfreaks van Gogh, für Mythosjünger James Dean, für das gesetzte Mittelalter Peter Alexander, für die Pop-Gemeinde Mick Jagger und die Stones, Morak, Ambros und Andy Warhol, keiner darf ausgeschlossen bleiben – alle sammeln Blut für Helnwein. Wer hat noch nicht, wer will noch mal, jedes Los gewinnt. Für einen halben Liter dem Roten Kreuz gespendetes Blut bekam 1972 jeder eine Helnwein-Federzeichnung.

„Vor fünf Jahren entschied ich, Erfolg zu haben“, sagte Helnwein 1982, wie man sich ein Steak bestellt. Englisch oder

durch? Die Phase der medizinischen Bilder, die verletzten und entstellten Kinder, die bandagierten Köpfe und Hände gingen von der Bühne des Kunststellers Helnwein ab. Statt Blut wurde nunmehr Beaujolais gespendet. Die Bilderwelt des Ex-Schockers vernarbte, wurde zunehmend heiler. Das Image eines Bürgerschrecks ließ sich besser verhökern als ganz schön-grausige Bilder von vernarbten Kindern. Erleichtert atmeten die Auftraggeber auf, kein bandagierter Peter Alexander, kein operationsgezeichneter Mick Jagger, kein blutbespritzter, messerschwingender Clown für die Stadtfeste der Österreichischen Volkspartei. Für ihr Honorar bekamen die Auftraggeber zum Plakatentwurf einen progressiven Anstrich mitgeliefert. Achten Sie stets auf die Marke – nur echt mit dem Warenzeichen: Verkaufsästhetik.

Hollywoodgerecht geschminkt, der Büstenhalter von der Schulter gerutscht, ein paar rötliche Flecken – die angeblich Vergewaltigte, appetitlich präsentiert, keineswegs schockierend oder abschreckend, eher Playboy-apart-animierend. Verkaufsträchtig. Werbewirksam. Vielleicht für Büstenhalter. Vielleicht für Lippenstift. Vielleicht für Make-up. Eines jedoch mit Sicherheit nicht: das Verbrechen „Vergewaltigung“ anklagend. Fotorealistisch gewiß – aber weit entfernt von Realität. Wirklichkeit durch die Hollywood-Film-Brille: Der Filmheld entkommt aus einem brennenden Haus, klettert über Klippen, flüchtet, die Zuseher bangen um sein Leben. Gerettet blickt der Held der Kamera ins Auge, ein maskenbildnerisch perfekter Rußwischer auf seiner Wange, seine Kleider malerisch zerrissen. Der Gute hat überlebt. „Good old Hollywood is dying“, textete Christian Kolonovits, vom Sanitäter Helnwein mit Filmblutkonserven wiederbelebt.

Helnweins Bilder sind seit dem Ende der siebziger Jahre stromlinienförmig, windkanalgetestet. Unverbindlich.

Deshalb sind seine Sujets beliebig austauschbar, universal verwendbar. Eine Illustration („Der Zwischenfall“) zu dem Roman „Die Ehe der Maria Braun“ von Gerhard Zwerenz eignet sich ebenso als Umschlag für das Buch „Marlenes Schwester“ von Botho Strauss.

Unablässig hämmert Helnwein einem seine Motive in den Schädel. Zwei-, dreimalige Wiederholung ist langweilig, bei dreißig Mal fängt es wieder an, interessant zu werden – kommerziell und werbestrategisch. Werbeslogans werden nicht variiert, sondern stur wiederholt. Bis Produkt und Werbespruch eins geworden sind und sich in den Hirnen der Konsumenten festgefressen haben. Kaum eine Zeitschrift, aus der einem nicht Helnwein entgegen-

Der Eingriff, 1972



Die Nötigung, 1981





Peter der Große

schlägt. Impfen Sie Ihr Kind gegen den Werbevirus – wirksam gegen Manipulation in jeder Form.

Im Katalog der Münchner Helnwein-Ausstellung ist beispielsweise das „Stern“-Cover von Mick Jagger fünfmal abgebildet, Helnweins Selbstporträt mit dem bandagierten Schädel und den Operationsklammern gar vierzehnmal (so ich nicht eines übersehen habe).

Helnwein will auf dem Cover jeder Zeitschrift der Welt drauf sein. Das wollen viele. Das ist ihm nicht vorzuwerfen. Auch nicht, daß er das zugibt. Das tun wenige. Wenn ihn keine Zweifel quälen, hat er es fein. Zweifel? Gegen Zweifel aller Art hilft

sofort und dauerhaft Immun-Serum. Gegen Ansteckung: Immun-Serum!

Geimpft gegen Kritik originaltönt Helnwein: „Kritiker, Museumsdirektoren und Galeristen sind meine Gegner – aber ich habe ihre Kinder.“ Und „meine Bilder sind vordergründig, trivial und spekulativ“. Helnwein macht nicht Kunst um der Kunst willen, sondern kalkuliert die Wirkung von Kunst. Der Perfektionist Helnwein ist skrupellos geschickt. Was noch keinem Fotografen bislang gelungen ist, hat er geschafft: Indem er seine Fotos zu Bildern umarbeitet, kann er für ein Unikat einen Preis fordern, den niemand für eine Fotografie zu bezahlen bereit wäre. Zusätzlich

läßt sich das Original als Reproduktion verwerten, als Zeitschriftencover, Poster, Postkarte. Helnweins Bilder sind retuschierte Fotos. Er selbst bezeichnet seine Originale als „Edelabfall“. Was die einen Gebrauchsgrafik schimpfen, nennen die anderen Wegwerfkunst.

Bis ins Detail inszeniert Helnwein seine fotografierten „Mikrodramen“, führt Regie und Choreographie. Wer für ihn als Modell in Frage kommt, muß über schauspielerische Qualitäten verfügen oder wenigstens berühmt sein. Es stellt sich keineswegs die Frage, ob der Grafiker sich des Mediums Fotografie bedienen darf oder soll, sondern vielmehr, ob eine fotorealistisch gemalte „Kopie“ nach Erfindung der Fotografie nicht anachronistische Züge in sich trägt.

Helnwein beherrscht die Ästhetik des Grauens, die Wirkung des dosierten Schocks. Horror in Seidenpapier verpackt. Nicht „makellose Provokation“ sind seine Arbeiten, wie Wolfgang Längsfeld in der Süddeutschen Zeitung schreibt, sondern antiseptische Provokation. „Ein Bild von verführerischer Schönheit und poetischer Melancholie“, attestiert der Kunstkritiker Karlheinz Roschitz dem Aquarell „Osterwetter“ (entstanden 1969). „Bläßlila blüht die Heide unter dem zartgrau schimmernenden Himmel. Zwei Mädchen, in duftigen Kleidern, beim Spielen. Das eine der blasen, puppenhaften Geschöpfe liegt im Feld. Regungslos. Das andere umklammert mit dem Patschhändchen – ein blutiges Messer. Ein paar Tropfen auf dem Kinderkleid blühen wie Mohnblumen. Lautloses Sterben.“

Mit seinen medizinischen Bildern, wodurch er seinen „Schocker-Ruf“ begründete, berührte Helnwein Urängste, bedrohte den Betrachter mit Wehrlosigkeit und Ausgeliefertsein. Durch die abstoßende Faszination von Tod, Selbstmord, Krankheit, fühlen sich die gesunden Voyeure erlappt und reagieren sich aggressiv ab.

Schwarzkogler brachte sich um.

Der Wiener Aktionismus und die Wiener Schule des Phantastischen Realismus haben kopuliert. Wolfi Bauer schreibt eine Fortsetzung von „Change“, wie ein Marktstrategie einen Maler erfunden hat, und von allen Plakatwänden, Lifaßsäulen, Zeitschriftencovers blickt das verhelnte Papstporträt dich an. Von Postkarten lächeln Papst, L. Ron Hubbard und andere.

Beuys' Endzeitvision

von Ulrich Krempel

Joseph Beuys hat bis heute seine Vorstellung von der direkten Demokratie, von der Gesellschaft als Gesamtkunstwerk („Soziale Plastik“) beibehalten. Die Umsetzung seiner Vision im eigenen Handeln hat indes in den letzten Jahren mehr und mehr die Ebene des eigenen künstlerischen Werks verlassen. Für ihn selbst stellt das politisch-moralische Handeln – das Engagement für die Grünen, die Mitarbeit bei „Künstler für den Frieden“ und in der breiten Friedensbewegung – nur einen Teil des möglichen Handelns innerhalb seiner utopischen Beschreibung eines „erweiterten Kunstbegriffs“ dar. Im Katalog zur 7. Kasseler documenta hat Beuys, in einem Aufruf an „alle Menschen des europäischen Kultur- und Zivilisationskreises“, die Einheit aller alternativen Bewegungen – wie der Bürgerinitiativen, der ökologischen, der Friedens- und Frauenbewegung – als notwendige Voraussetzung zur Schaffung eines „dritten Weges“ postuliert. Ein Weg, der ihm – wie auch sein persönliches Handeln – deshalb notwendig erscheint, weil er eine umfassende Krise unserer Gesellschaft konstatiert.

Beuys zählt (im genannten Text) die Symptome der Krise auf: die militärische Bedrohung, die ökologische Krise, die Wirtschaftskrise und die Bewußtseins- und Sinnkrise. Er nennt Kriegstechnologie und Aufrüstung, moderne Industriegesellschaft und die hemmungslose Ausbeutung der Natur, Arbeitslosigkeit und Verschleißproduktion, Destruktion des Menschen durch staatliche und ökonomische Macht. Er beschreibt die Situation, aber die Analyse der Ursachen verflüchtigt sich zu generalisierenden Sätzen wie: „Kapitalismus und Kommunismus haben die Menschheit in eine Sackgasse geführt.“ Der Ausweg liegt für ihn in einer „Revolution der Begriffe“ der bestehenden, bürgerlichen Gesellschaft, an deren ursprüngliche Werte Beuys' Sentenz von der „Freiheit im Geistesleben, Gleichheit im Rechtsleben und Brüderlichkeit im Wirtschaftsleben“ wieder anknüpft.

Nach seinem Verstummen in der politischen Arena ist Beuys in der jüngsten Zeit aber auch wieder als Plastiker im traditionelleren Sinne hervorgetreten. „Das Ende des 20. Jahrhunderts“ war sein Beitrag zur Düsseldorfer Station der Ausstellung „Der Hang zum Gesamtkunstwerk“. Diese jüngste, mehrteilige Arbeit aus Steinblö-

cken zwingt zum Versuch assoziativen Verstehens: ist das wirklich das Ende, dieses Meer aus umgestürzten Monolithen, dieses Gräberfeld von noch gelegentlich sich aufrichtenden Steinen? Ist diese Endzeitvision als Mahnung oder auch als Zeichen der Hoffnung zu begreifen, wenn aus den Blöcken runde Stücke herausgefräst und mit feuchtem Lehm wieder eingesetzt werden? Geht es um Urbilder menschlicher Daseinsbezeugung, um Schreckensbilder, um Antithesen, um Symbole oder Metaphern? Reicht die Assoziation, die das einfache Sehen provoziert, zum Begreifen dieser Skulptur?

Theorie und Anschauung kollidieren

*Joseph Beuys, Das Ende des 20. Jahrhunderts, 1983,
5 Steinblöcke mit herausgefrästem Kegel, Filz, Lehm*



auch für den Betrachter, der die Beuys'schen Theorien kennt. Theorie und Kunstwerk, Begriff und reale Formulierung haben keine notwendigen Verbindungen. Begriffliches Denken ist keine Voraussetzung zum Verstehen; eher ist das Kunstwerk eine subjektiv mythologisierende Analogie zum abstrakten denkerischen Begriff. Das Beuys'sche „Schamanentum“ formuliert außerhalb jeder Konvention (im Sinne von Verabredung oder gemeinsamer Sprache): der Schamane redet in einer anderen Zunge. Hier entzieht sich die Kunst dem Verstehen und wird Gegenstand mystischer, nicht anschaulicher/An eignungsstrategien.



Großer Tresen '83

von Ernst Antoni

Sie hängen rum am (unsichtbaren) Tresen, sitzen auf den (nicht vorhandenen) Barhockern, trinken vor sich hin und wissen mit sich und den anderen nichts anzufangen. Selbständig machen sich ihre Schatten – da werden Wünsche lebendig, Annäherungen finden statt, Kommunikation... Nur einer ist eins mit seinem Schatten, er ist auch der einzige, der tatsächlich ein Glas in der Hand hält. Der ist endgültig hinüber, dem ist nicht mehr zu helfen.

Detlef Seidenstickers „Großer Tresen '83“ hing unübersehbar (9 Tafeln Acryl-Dispersion auf Rupfen, je 230 x 110 cm) in der Ausstellung „Neue Heimat“ in der Münchner „Galerie der Künstler“. Zehn junge Künstler präsentierten ihre Werke, ihrem Katalog stellten sie den Satz voran: „Wir danken niemanden, vor allem nicht irgendwelchen öffentlichen Institutionen“. Auffallend bei den – ganz unterschiedlich gestalteten – Bildern und Objekten: Fast alle enthalten Auseinandersetzungen mit unserer Alltagsumwelt, handeln von zeitgemäßen Problemen und Bedrohungen. Oft sehr salopp, „wild“ nicht nur in der Ge-

staltung. Ironie und Zynismus dominieren – dahinter aber spürt man die Betroffenheit, die sich künstlerisch artikuliert.

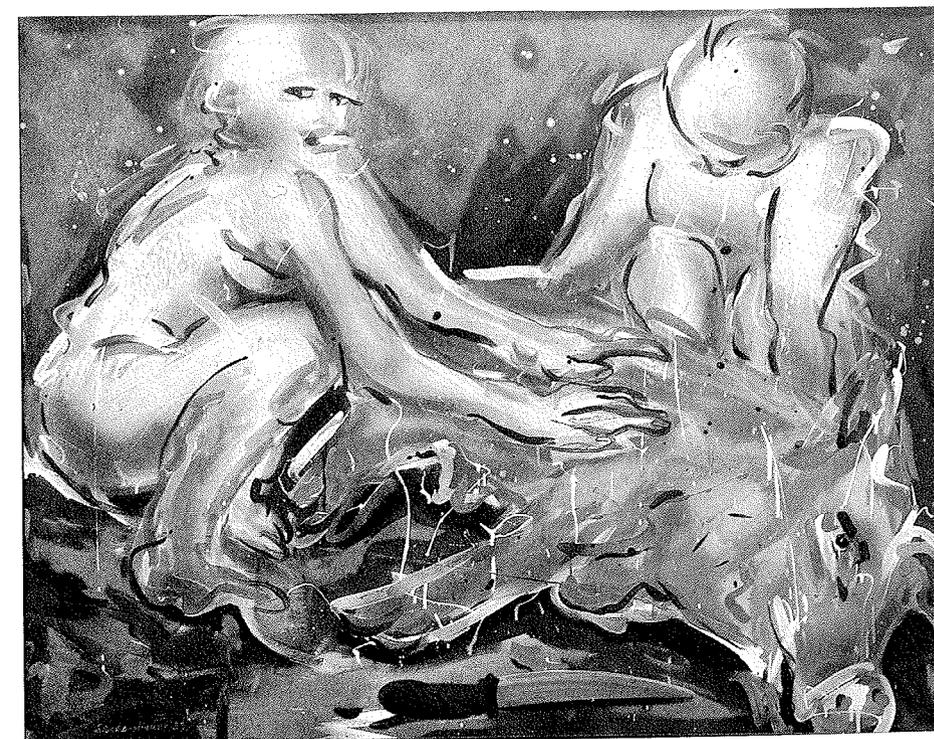
Detlef Seidensticker (Jahrgang 1949) hat früher „fotorealistisch“ gemalt, seine Werke, die er in Kneipen ausstellte, wurden gerne gekauft. Mit seinen aktuellen Bildern, zu denen auch „Großer Tresen '83“ gehört, hat Seidensticker formal neues Terrain betreten. Er fühlt sich freier als Maler seither, meint er, seine Bilder würden sich mehr als früher aus sich selbst heraus entwickeln.

Die frech-fröhliche Buntheit vieler der Seidenstickerschen Bilder (rechts: „Die Frau, das Schwein, der Mann“, Acryl-Dispersion auf Nessel, 120 x 150 cm, da liegt das Messer wie auf einer Moritatentafel in einer knallroten Blutlache), die locker hingemalten Bildhintergründe: steckt dahinter gestalterische und inhaltliche Unverbindlichkeit, Standpunktlosigkeit, wie sie von der Trendmacher-Kritik den jungen, unkonventionellen Malern so gerne nachgesagt und empfohlen wird?

Detlef Seidensticker und seine Kollegen 26

aus der Künstlergruppe, die sich den munteren Namen „Frisch gestrichen“ zugelegt hat, passen nicht ins modische l'art-pour-l'art-Töpfchen. Der marmorierte Hintergrund beim „Großen Tresen“ – auf den ersten Blick wirkt er wie eine Pinsel-Spielerei an der Grenze zum Kitsch – hat durchaus seine Funktion: er unterstreicht das Verlorensein, die Nacktheit, die Kälte in dieser imaginären Bar. So direkt allerdings, hier noch betont durch die „vitalen Schatten“, wie der Künstler sie nennt, teilt Seidensticker seine „Botschaften“ selten mit.

Eher skeptisch, zurückgenommen, setzt er seine Symbole ein, auch für Kalauer ist er sich nicht zu schade („Rainer Zuphall“ signierte er noch vor einem Jahr). Und dennoch geht aus seinen bildnerischen Auseinandersetzungen mit Umwelt, Natur und Kreatur eines hervor: So wie es ist, darf es nicht bleiben. Beim „Großen Tresen“ verkünden es die Schatten: Zeit zum Aufstehn!





Volkssport

Bilder von Eckhard Zylla

„Volkssport“ nennt der Münchner Maler Eckhard Zylla seine neue Bilderserie (bis Mitte November ausgestellt in der Galerie Regensburger in Bad Aibling). Gezeigt sind auf großformatigen Ölbildern Menschen bei verschiedenen Sportarten. Ob Aerobic, Surf, Jogging, Motor- oder Radsport, sie betreiben ihn mit wildem Eifer, aus den verzerrten Gesichtern spricht blinde Wut. Erst beim näheren Betrachten fallen die eigentlichen Hintergründe auf, die Eckhard Zylla eingebaut hat: die Sportler tragen die Farben der NATO-Staaten, irgendwo auf einer grünen Wiese stehen Raketen, getarnt als Bäume, hinter einer tanzenden Aerobic-Gruppe läuft ein Fernseher mit den Stars und Stripes. Zylla sieht seine Bilder als „Ironie auf unsere totale Begeisterung für lächerliche Konsumerscheinungen bei völliger Ignoranz gegenüber einer immer größer werdenden Bedrohung unserer Existenz durch die Aufrüstung“. Unsere Abbildungen: „Volkssport II“ (190 × 280 cm) und „Volkssport III, Eurobic“ (190 × 280 cm).

Angst vor dem Fortschritt?

von Gerd Deumlich

In Bert Brechts „Leben des Galilei“ sagt der Gelehrte zu seinem Schüler Andreas Sarti: „Ihr mögt mit der Zeit alles entdecken, was es zu entdecken gibt, und euer Fortschritt wird doch nur ein Fortschritt von der Menschheit weg sein. Die Kluft zwischen euch und ihr kann eines Tages so groß werden, daß euer Jubelschrei über irgendeine neue Errungenschaft von einem universalen Entsetzensschrei beantwortet werden könnte.“ Ist es endgültig so weit?

Hat es die Menschheit nicht fertiggebracht, den Traum des alten Galilei wahr zu machen: „Ich halte dafür, daß das einzige Ziel der Wissenschaft darin besteht, die Mühseligkeit der menschlichen Existenz zu erleichtern?“ Statt dessen lastet auf uns ein Berg von Gefahren: Umweltzerstörung, Rohstoff- und Energieverknappung, mikroelektronische Jobkiller, Hunger bei Bevölkerungsexplosion. Lauter Danaergeschenke des technischen Fortschritts? Und erst die Waffentechnik: die Menschheit kann sich selbst total vernichten. Just in diesem Moment sollen auf unserem Boden die möglichen Auslöser eines nuklearen Holocaust, atomare Erschlagwaffen made in USA, stationiert werden.

Machen wir uns nichts vor. Es bündeln sich heute geradezu Bedrohungen der menschlichen Kultur und Zivilisation, der nackten Existenz. Wer da Angst hat, ist wenigstens noch nicht ganz abgestumpft; viele treibt sie sogar zum Protest. Wo den Leuten Gefahren vor Augen und Ohren geführt werden, ist die Frage nach den Lösungen noch nicht verstummt; viele haben den Kampf dafür aufgenommen.

Sind das die Narren, die noch an eine Rettung glauben? Die noch nicht gemerkt haben, daß es längst zu spät ist? Sind jene die Weisen, die den unaufhaltsamen Untergang prophezeien?

Gewiß, mit naivem Fortschrittsglauben ist es nicht mehr getan, wenn es das je war. Wenn der Optimismus noch berechtigt ist, daß trotz aller Bedrohungen die Zukunft dem freien, schöpferischen, nach seinen Bedürfnissen lebenden Menschen gehören kann, gehören wird, dann deswegen, weil die menschliche Geschichte nicht nur aus technischem Fortschritt besteht, sondern gesellschaftlicher Fortschritt nicht minder unsere Welt verändert. Stimmt dennoch die Prognose von Friedrich Engels, wonach die Geschichte „der Versöhnung der Menschheit mit der Natur und mit sich selbst“ entgegengeht? Geht es vorläufig nicht noch umgekehrt; siehe die Umweltprobleme und die Kriegsgefahr.

Selbst wenn man es so sieht, daß gesellschaftlicher Fortschritt zurückbleibt, der technische vorausseilt, daß er den Menschen als scheinbar verselbständigtes Phänomen gegenübertritt, beweist das nur, daß der gesellschaftliche Fortschritt beschleunigt werden muß. Die wissenschaftlich-technische erfordert die soziale Revolution. Oder ist es radikaler, die Technik zu bremsen, Wachstum zu stoppen, wenn nicht gar überhaupt auszusteigen aus der Industriegesellschaft?

Geschieht das nicht längst vor unseren Augen? Umwelttechnik ermöglicht einen weitgehenden Schutz vor Verschmutzungen. Gebremst wird ihre Anwendung durch das Profitprinzip. Zwar winkt auch bereits Profit aus Verfahren zur Beseitigung von Schäden, wie dem Einsatz von Katalysatoren für die Verwendung von bleifreiem Benzin in Pkw-Motoren. Aber selbst solchen Verbesserungen sind insgesamt Profitgrenzen gesetzt. Wo etwas „zu teuer“ ist, wird es nicht eingesetzt. Es gilt die Moral der „freien Marktwirtschaft“, die Unternehmerboß Rodenstock so formulierte: „Nichts ist gefährlicher als falsche Humanitätsduselei, die den Realitäten des Wirtschaftslebens nicht gerecht wird.“

Und Wachstum – krebst es nicht seit Jahren um Null herum? Sind da die Kapitalisten, die Stahlwerke, Kohlezechen, Werften schließen, nicht eigentlich wahre Wohltäter an der umweltgeplagten Menschheit? Und die Arbeiter, die dort ihre Arbeitsplätze verteidigen, zukunftsfeindlich? Wenn doch die Arbeitslosen endlich begreifen würden, daß sie den Ausstieg schon geschafft haben?

So stelle man sich die Umkehr nicht vor, wird mancher einwenden. Mag sein. Aber so läuft das, wenn die Technik zum Dämon

und nicht die kapitalistische Anwendung, also ihre Handhabung nach dem Profitprinzip, als das eigentliche Problem erkannt wird.

Mikroelektronik, Computer, Roboter vernichten Arbeitsplätze – zugleich können sie die Arbeit erleichtern. Dieser Widerspruch ist kein technischer. Unter sozialistischen Bedingungen führt Mikroelektronik nicht zur Arbeitslosigkeit. Einen unsozialen Widerspruch ergibt es, wo ihr Einsatz nach der profitorientierten kapitalistischen Rationalisierung erfolgt. Die Arbeiter fordern folgerichtig Zustimmungspflicht bei der Einführung neuer Technologien, um Einfluß in Richtung auf die Erhaltung von Arbeitsplätzen und die Arbeitsbedingungen an den technisch modernen Arbeitsplätzen zu erlangen. Manchmal geht's auch darum, Computersysteme überhaupt abzulehnen, z.B. wenn sie als „Personalinformationssysteme“ die totale Überwachung jedes einzelnen Beschäftigten möglich machen. Hier tritt das kapitalistische Klasseninteresse an der neuen Technik zu augenscheinlich hervor. Kein Zufall wohl auch, daß inzwischen Polizei, Verfassungsschutz und Militär zigital besser mit Computertechnik ausgestattet sind als etwa Beobachtungsstellen, die mit dem Umweltschutz zu tun haben.

Wenn Umweltschutz zur Lebenssicherung wird, weshalb stecken die Chemieriesen, die sich mit aufwendiger Reklame als Schrittmacher der Sauberkeit präsentieren, an Dividende für das Wohleben der Aktionäre das Mehrfache von den Ausgaben für Umweltschutz ein? Wieviel fließt über den Militäretat in das Geschäft mit dem Tode und wie wenig in den Umweltschutz? Profitjagd, die größte Quelle der Vergeudung und gesellschaftlicher Anarchie, geht mit Naturschutz ebensowenig zusammen wie mit allen übrigen lebenswichtigen Bereichen.

Und niemals kann vergessen werden: das größte ökologische Verbrechen der Menschheitsgeschichte war der Vernichtungskrieg des USA-Imperialismus gegen Vietnam. Die langfristigen Folgen sind fast noch schlimmer als die der Hiroshima-Bombe. Es liest sich wirklich nur mit Entsetzen, wie der amerikanische Oberbefehlshaber, Westmoreland, in seinen Memoiren klagt, daß man ihn um den Sieg gebracht habe, weil er nicht die Atombombe einsetzen durfte. Wie mit eiskalter Akribie die Werte über Einsatz und Wirkung verschiedenster chemischer Vernichtungswaffen registriert wurden, die Vegetationszerstörungen, die Mutationsschäden bei Menschen, Erfahrungswerte, gespeichert in den Computern des CIA und des Pentagon.

Vietnam, das sie „in die Steinzeit zurückbomben“ wollten, ist der Merkposten dafür, daß alle Aspekte von Lebensbedrohung auf die Frage hinauslaufen, in wessen Händen die Resultate von Wissenschaft und Technik für menschenfeindliche Ziele zu den mörderischsten Vernichtungsmitteln werden.

Wenn Verteidigungsminister Wörner jetzt davon spricht, die Gefahr gehe nicht so sehr von Waffen als vielmehr von ihren Besitzern und deren politischen Zielen aus, und dabei scheinheilig auf die Wirkung der antisowjetischen Bedrohungslüge spekuliert, ist er nach Hiroshima und Vietnam zu fragen, nach Reagans Plan des auf Europa „begrenzbaren“ und hier für die USA „gewinnbaren“ Atomkrieges.

Aus den USA kam Kunde von einer Studie über eine „aggressive neue amerikanische Militärstrategie, ... nach der die Armee bis 300 km hinter sowjetischen Linien kämpfen soll“. Selbstverständlich braucht es dafür die märchenhaft überlegene US-Technik: „In jedem Konflikt lasse sich Spitzentechnologie nicht nur für die Waffentechnik, sondern auch zur Kräftigung der Moral der Truppen einsetzen – etwa durch Gottesdienst über Videos. In Kampfpausen könnten Soldaten aufkommende Langeweile mit Video-Spielen aus tragbaren Geräten mit eigener Energieversorgung überbrücken“ (FAZ, 16. 8. 1983).

Die USA sind also immer noch allen in allem voraus. Wenn Science-fiction-Literatur unsere Zukunft auf die Sterne verlegt – Reagan ist schon vorher da: nachdem er die Mittel für Pershing II, Neutronenbomben und MX durch hat, erleuchtet ihn die Vision von Strahlenwaffen für den Weltraumkrieg. Technisch alles machbar. Aber solche Leute sind taub und blind, wenn ihnen angetragen wird, wie nützlich und funktionstüchtig technische Mittel für die Abrüstungskontrolle sein können. Da kann Andropow ruhig die Verschrottung von Hunderten SS 20 anbieten – das sei ja nicht zu kontrollieren. Aber wo diese SS 20 alle stehen, ist per Satellit genauestens erfaßt, so daß die treffsicheren Pershing haargenau darauf programmiert werden können. Zur „Enthauptung“ der Sowjets.

Da findet es die CDU-nahe „Rheinische Post“ nur „ungeschickt“, wenn Reagan in seinem Waffenrausch ausplaudert, „daß man nun, da Amerika die Rüstungsindustrie wieder angekurbelt habe, sie nicht auf ihren Waffen sitzenlassen könne“.

Kriegsgefahr folgt nicht aus unberechenbaren Gesetzen einer uns entglittenen Technologie, sondern aus imperialistischen Profit- und Machtinteressen. Diese können sich gefährlich entfalten, wenn sie nicht hinter scheinbar irrationalen Rü-

stungswahn als Triebkraft des Wettrüstens erkannt werden.

Die Naturwissenschaftler haben nicht zu viel entdeckt. Sie wissen zu viel über ihr Metier, als daß sie noch länger gleichgültig gegenüber der Art und Weise der Verwendung ihres Wissens bleiben wollen. Der Mainzer Kongreß der Naturwissenschaftler hat den Befürwortern der Stationierung neuer US-Atomraketen die wissenschaftliche Legitimation entzogen.

Vorausgesetzt, das Schlimmste, die atomare Selbstvernichtung, kann verhütet werden – hat sich „der Mensch“ mit seiner Fortschrittsbesessenheit nicht in Sackgasen genug verrannt?

Ist die Bevölkerungsexplosion nicht ein Indiz menschlicher Unvernunft? Tatsächlich ist sie ein erstaunlicher Vorgang: rund 2 Millionen Jahre vergingen bis zu einer Bevölkerung von 3,3 Milliarden, aber von 1965 bis zum Jahr 2000 wird sie sich verdoppelt haben. Die größten Zuwächse gibt es in Asien, Afrika, Lateinamerika, wo nach dem zweiten Weltkrieg das imperialistische Kolonialsystem zerfiel. Bescheidene Verbesserungen der Lebensbedingungen, wirksame Maßnahmen gegen Epidemien senkten die Sterblichkeitsrate bei konstanter, relativ hoher Geburtenzahl. Sollen diese Völker wieder in koloniale Barbarei gestoßen werden, damit sie nicht so schnell wachsen?

In vielen Teilen der Welt gibt es Hungersnot und Hungertod genug. Sind sie etwa ein Beweis, daß jetzt schon das Ernährungsproblem nicht mehr gelöst werden kann? Gegen solche Endzeitprophegien stehen wissenschaftliche Berechnungen, wonach ausreichende Reserven der Nahrungsmittelproduktion vorhanden sind: Erweiterung der Anbauflächen, Steigerung der Erträge, Nahrungsreserven der Weltmeere. Woher übrigens kommt Hunger und Elend in hochentwickelten, keinesfalls überbevölkerten Ländern wie den USA? Wer kehrt Hunger als Argument gegen das Recht auf Leben von Millionen, während in der EG jährlich riesige Mengen Lebensmittel vernichtet werden? Statt einer Zwangskontrolle der Geburtenzahl, wie sie bürgerliche Ideologen für Entwicklungsländer fordern, ist die Lösung der sozialpolitischen Probleme und die ausgedehnte Anwendung von Wissenschaft und Technik der einzig humane Weg, um negativen Folgen des schnellen Bevölkerungswachstums Herr zu werden.

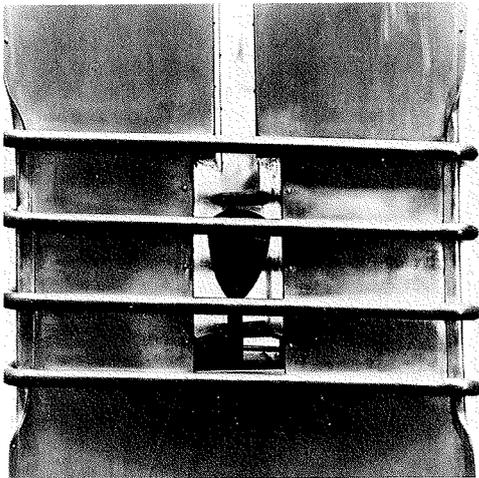
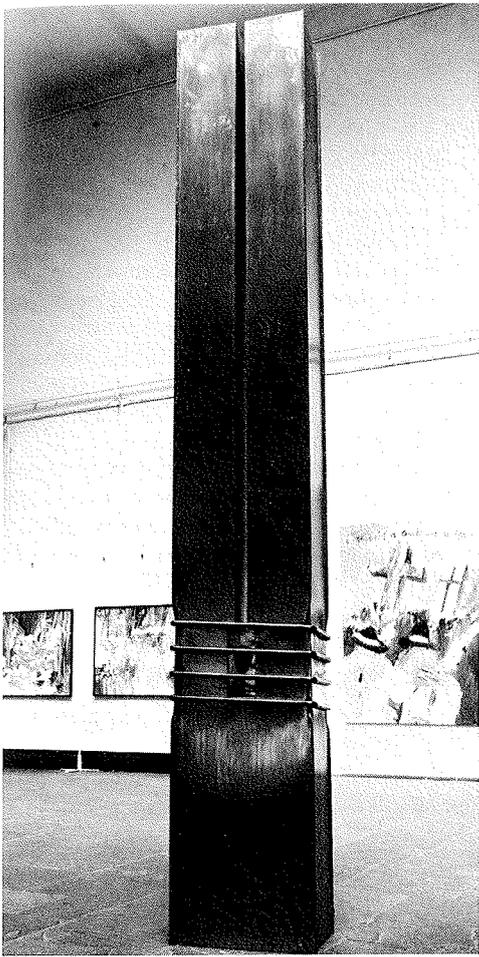
Werden bei Fortgang oder gar Steigerung der Industrieproduktion die Rohstoffe ausgehen? Natürlich ist nicht mit unerschöpflichen Reserven zu rechnen. Aber alle bisherigen Schätzungen, wann es mit den Reserven nicht reproduzierbarer na-

türlicher Rohstoffe zu Ende geht, sind von der Entdeckung neuer Vorräte umgestoßen worden. Soll der Lebensstandard in kapitalistischen wie sozialistischen Ländern stagnieren und der größte Teil der Menschheit in der Armut steckenbleiben? Die Völker werden sich damit nicht abfinden. Bei zwei Dritteln der Menschheit wird der Verbrauch an Rohstoffen und Energie stark ansteigen. Neben der Erschließung von Rohstoffvorräten in Erdschichten, im Meerwasser, neben rohstoff- und energiesparender Produktion liegt eine große Möglichkeit in der Überführung der Industrieproduktion in „geschlossene Prozesse“, wie sie in der Natur ablaufen – ohne Abfälle, weil alle Stoffe wieder verwendet werden.

Der Energiebedarf wächst. Allein die zurückgebliebenen Länder auf den Stand der entwickelten zu bringen, erfordert die Energieerzeugung zu verachtfachen. Ist das der sichere Weg in die Energiekrise ohnegleichen? Die Wissenschaft hält einen Ausweg bereit, wie fast immer in derartigen Krisensituationen. Kernenergie durch Kernspaltung ist längst noch nicht die optimale Lösung. Kernfusion ist zigfach ergiebiger, obendrein sauberer und sicherer. Die Bewältigung zwar noch eine außerordentlich schwierige Aufgabe, aber es ist nicht ausgeschlossen, daß dieser Riesenschritt in der Energiegewinnung ab der Jahrtausendwende nutzbar gemacht werden kann.

Wissenschaft und Technik müssen uns kein Grausen vor der weiteren Entfaltung der Produktivkräfte einjagen. Nicht durch Kampf gegen den wissenschaftlich-technischen Fortschritt werden wir unsere Ängste los. Es geht um eine gesellschaftliche Alternative, die nach theoretischem und praktischem Ermessen nur Sozialismus lauten kann. Eine Gesellschaft ist herbeizuführen, in der die Menschen „ihren Stoffwechsel mit der Natur rationell regeln, unter die gemeinsame Kontrolle bringen, statt von ihm als einer blinden Macht beherrscht zu werden, ihm mit dem geringsten Kraftaufwand und unter den ihrer menschlichen Natur würdigsten und adäquatesten Bedingungen vollziehen“ (Karl Marx).

Das verlorene Paradies



Drei Arbeiten aus der Ausstellung „Das verlorene Paradies“ des Schutzverbandes Bildender Künstler im Pavillon Alter Botanischer Garten in München:
Alfred Luyken, Klinkum Großhadern, V2 A-Stahl (Gesamtansicht und Ausschnitt)
Jörg Scherkamp, Düsenjäger über der Holledau, Acryl
Waltraut Bücking, 50 Wochen Arbeit – 2 Wochen Paradies, Radierung

Zwischen Uruk und Hiroshima

Bildkommentare
von Werner Marschall

1 Die Leute wohnen in drei- und vierstöckigen Blöcken, aber vor dem Betrieb am Ende der Straße sind die Häuser winzig klein. Der ist ein Riesenapparat aus dicken Röhren, die weder Anfang noch Ende haben, aus Schloten, Türmen und Förderbändern, irgendwie zusammengehalten in einem vielgeschossigen Stahlbetongerüst. Das stampft und pfeift, rattert und faucht, stößt Dampf, Rauch und Feuer aus wie eine Lokomotive, wenn auch aufs Zigfache vergrößert, einem inneren Rhythmus gemäß.

Dieser Industriekoloß beherrscht das Bild bis an seine Ränder, er filtert das Licht der Sonne und greift mit den Fluchtlinien des Straßenraumes unausweichlich nach dem Betrachter. Nähme man den Bau – der Künstler verzeihe mir den Versuch einer solchen Vorstellung! – aus dem Bild heraus, würde es sich wie von einer Last

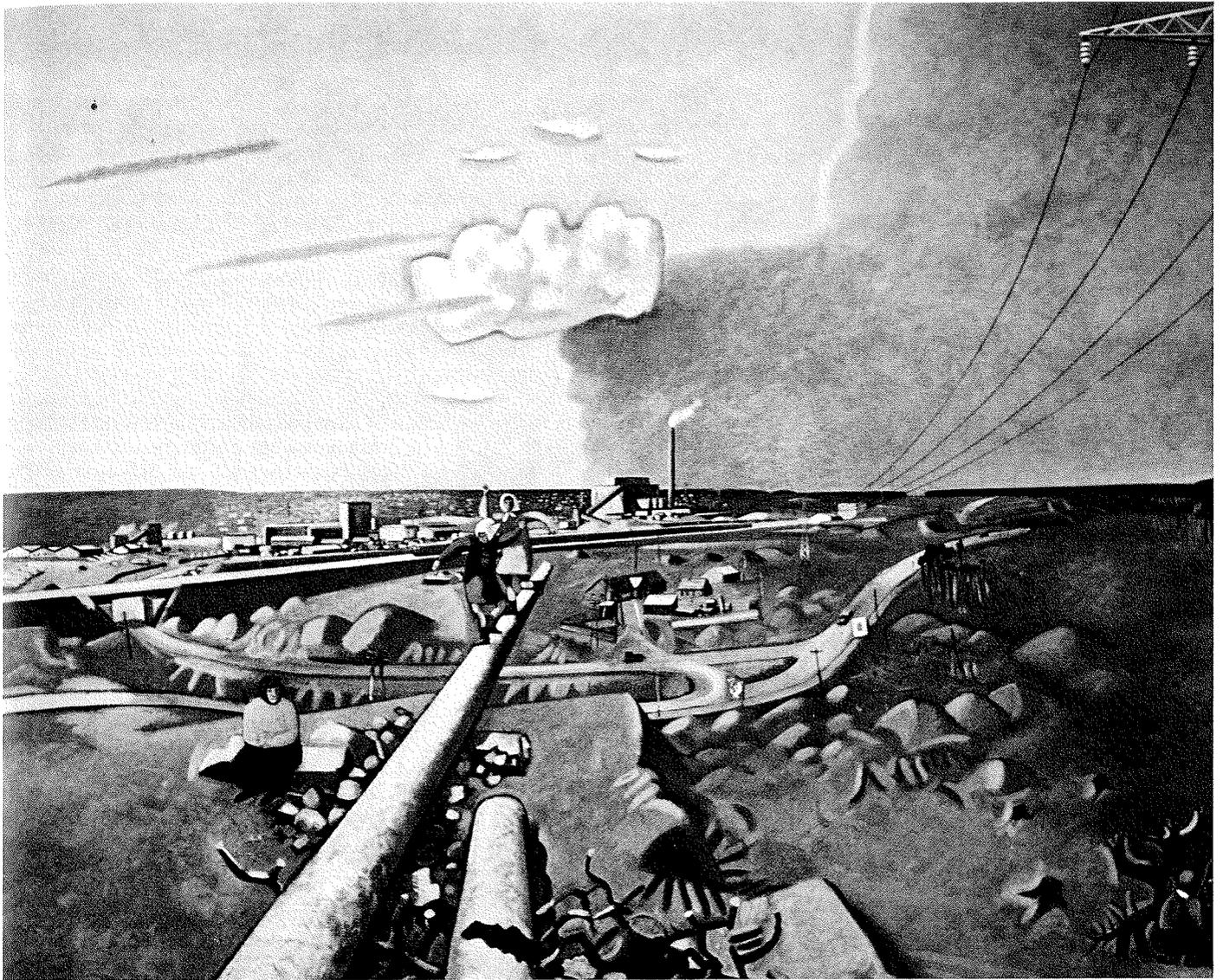
befreit aufhellen, aber auch jede Orientierung verlieren. So jedoch verstellt er uns Sicht und Weg. Alles formt und färbt er nach seinem Gesetz um: die Erde und den Himmel, wie die Bäume wachsen, wie die Menschen in der Stadt leben und wie sie sich bewegen mit ihren Kraftwagen.

Am dieser Umwelt ist nichts Unheimliches, Außermenschliches. Sie ist Produkt gesellschaftlicher Arbeit, zweckvoll angewandt. Doch: wir kommen nicht weiter, zu neuen Horizonten, wenn wir dieses Monstrum nicht in die Hand und unter Kontrolle kriegen. Andernfalls könnten die, die jetzt bestimmen, die Maschinen abstellen – und dann stirbt die Stadt.

Als Albert Heinzinger 1961 die „Straße in Bochum“ malt, herrscht im Lande die Euphorie des „Wirtschaftswunders“. Westdeutschland ist in der Industrieproduktion soeben auf Platz zwei in der kapita-

Albert Heinzinger, Straße in Bochum, 1961, Öl/Lw.





Wolfgang Mattheuer, *Bratsker Landschaft*, 1967, Öl/Lw., 96 × 118 cm

listischen Welt aufgerückt. Andere Künstler feiern das schwindelerregende Gefühl des Aufstiegs nach Zeiten der Not in maleurischen Gesten, gegenstandslos und frei von konkreten gesellschaftlichen Widersprüchen. Auch Heinzinger zeigt keine Demonstration, keine Fabrikbesetzung. Der Betrachter selbst sieht sich konfrontiert mit seiner Aufgabe, und der Weg ins Bild ist geöffnet.

Gehen wir in gleicher Richtung in Wolfgang Mattheuers „Bratsker Landschaft“ von 1967 hinein, so haben wir unverstellten, weiten, befreiten Raum vor uns – und sollten doch auf jeden Schritt achten! Sozialistischer Aufbau im Überblick, Sibirien wird erschlossen. Mitarbeiten, Mitplanen, Mitregieren. Eine neue Umwelt für neue Menschen, Pioniere einer neuen Zeit, von ihnen geschaffen und ihnen gehörend. Wie

in Heinzingers Straße, wo im Führerhaus des entgegenkommenden LKW zwei Personen auszumachen sind, scheinen die wenigen dargestellten Menschen zum Bildthema ein eher beiläufiges Verhältnis zu haben. Hilfreiche Identifikationsfiguren für den Betrachter sind es jedenfalls nicht. Sie schauen und bewegen sich auch in ganz andere Richtungen. Überhaupt melden sich bei genauerem Hinsehen durch die offensichtliche Klarheit dieses Bildes hindurch Widersprüche, Probleme, vielleicht Konfliktstoffe. Wo gehen die Straßen hin, wie hängt alles zusammen? Die volle Übersicht haben wir nicht. Schneidende Kanten zwischen Hell und Dunkel, an Gebäuden und Straßen, im Gelände, am Himmel.

Und wo stehen wir eigentlich? Wir kommen ja gar nicht auf dem vorgesehenen

Weg in diese Welt, vom linken Bildrand her etwa auf der Schnellstraße. Die Leitungsdrähte schräg über unseren Köpfen überholen uns mühelos. Wohin geht unser nächster Schritt? Vor uns Steine, Strünke gefällter Bäume, Schutt. Das Rohr, auf dem die spielenden Kinder ahnungslos balancieren, weist wohl auf die schönste Wolke am Himmel, real endet es über einem Abgrund.

Wie immer, wenn man sich auf Mattheuers Gedankenbilder einläßt, erfährt man die Warnung vor voreiligen Sicherheiten. Seiner fast abenteuerlichen Vision einer glücklichen Zukunft der Menschen, einer möglichen Harmonie von Technik und Natur, tut dieser Hinweis auf die gesellschaftliche Verantwortung des Bildbetrachters keinen Abbruch.

2

Auf einer schlanken, der Göttin Innana geweihten Alabastervase aus Uruk hat in der Frühzeit der ersten Klassengesellschaft ein mesopotamischer Künstler in umlaufenden Bildstreifen die Welt dargestellt, wie er sie kannte. Im unteren Teil über Wellenlinien, die das lebensspendende Wasser symbolisieren, Getreidehalme und Herdentiere. Die Natur, genauer die „Landschaftselemente“ Wasser, Erde, Pflanzen und Tiere sind in eine Ordnung gebracht, wie sie die gesellschaftliche Arbeit auf dieser Entwicklungsstufe hervorbringt und erfordert: Horizontale als Bodenlinien entsprechend der Bewässerungstechnik für die Felder, darauf die Senkrechten im Wuchs der gezüchteten Pflanzen und Tiere – eine erste Verallgemeinerung der praktischen Kenntnis von Naturgesetzen wie der Schwerkraft. Die Wiederholbarkeit von Arbeitsgängen und die Abrechenbarkeit der Produkte bedingt regelmäßige Reihungen, Parallelität und glatte Bildflächen. Dazu kommt Genauigkeit im Botanischen und Anatomischen.

Die gleichen (in der Praxis erfahrenen) Ordnungsprinzipien beherrschen den folgenden Bildstreifen mit den schreitenden Männern, die in Körben und keramischen Gefäßen die Arbeitsprodukte tragen. In der obersten Zone schließlich sieht man, wie landwirtschaftliche Erzeugnisse der Göttin überbracht werden, in deren Tempelbezirk auch Handwerksprodukte stehen, darunter zwei Steingefäße in der Form unserer Vase.

Diese Gesellschaft ist in der Lage, über den Bedarf der Arbeitenden hinaus ein Mehrprodukt zu schaffen, das die fortschreitende Arbeitsteilung, die Herausbildung einer Ausbeuterklasse und ihres Staates ermöglicht.

Die Vase von Uruk reflektiert anschaulich den Zusammenhang von Arbeit und Umwelt, von gesellschaftlicher Basis und Überbau der altorientalischen Klassengesellschaft. Die urgesellschaftlichen Jäger der Altsteinzeit dagegen hatten ihre Umwelt noch nicht als durch ihre eigene Arbeit umgestaltet erfahren, sondern sich der vorgefundenen Umgebung samt dem Jagdwild möglichst reibungslos an- und einzupassen versucht. Ihre Tierbilder sind deshalb zwar gattungsmäßig (ihre Leibesfülle, charakteristische Konturlinien, einzelne Bewegungsformen) treffend herausgearbeitet. Auf Vollständigkeit der Darstellung und Abgeschlossenheit einzelner Figuren aber ist so wenig geachtet wie auf Erfordernisse der Schwerkraft, auf Bodenlinien oder andere Ortsangaben und räumliche Beziehungen zwischen den Figuren. Oft fehlt die Wiedergabe von Teilen der Extremitäten. Darstellungsarten wie Gravie-



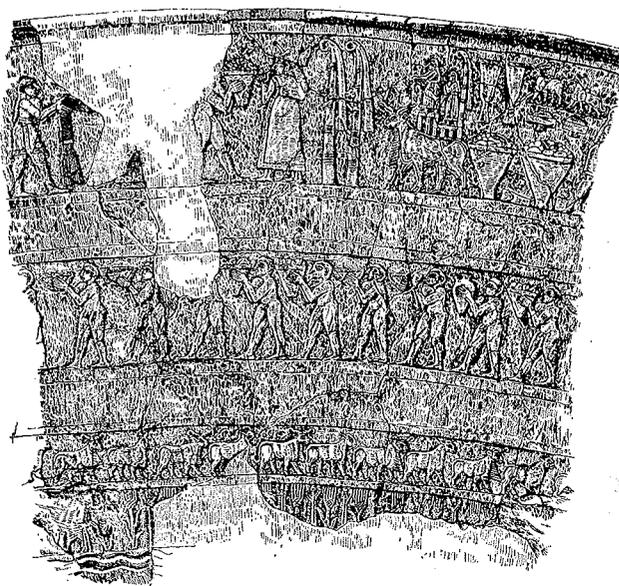


rung und Malerei, Zeichnung und Relief sind nicht getrennt, sondern einander ergänzend eingesetzt. Vor allem scheint es darauf angekommen zu sein, daß das Bild in den vorgefundenen Bildgrund eingebunden ist. So sind häufig Erhebungen und Vertiefungen, Risse, Farb- und Strukturwechsel in der Felswand für die Gestaltung genutzt, Teile älterer Darstellungen in neue Tierbilder einbezogen.

In der Höhle von Altamira (Spanien) sind natürliche Ausbuchtungen an der Decke durch schwarze und rote Bemalung umgeformt zur Gestalt von zusammengekauerten Bisons. Der Maler hat den Tierkörper offenbar bereits in der Felsform gesehen und lediglich, allerdings „treffsicher“ wie ein Jäger, verdeutlicht.

An eine Wand der Höhle von Cougnac in Frankreich sind – zum Teil ganz fragmentarisch und in verschiedenen Maßstäben – mehrere Hirsche und Steinböcke hinter-, über- und ineinander hinein gezeichnet. Halskonturen und Vorderbeine der zwei großen Hirsche stimmen mit Graten und plastischen Vorsprüngen des Felsens überein. Irgendwo scheint ein Mensch zu laufen, von dem nur der Unterleib und die Oberschenkel zu sehen sind. Drei Striche (Lanzen?) treffen seine Rückenlinie. Bestimmt ist er nicht Herr über die Tiere.

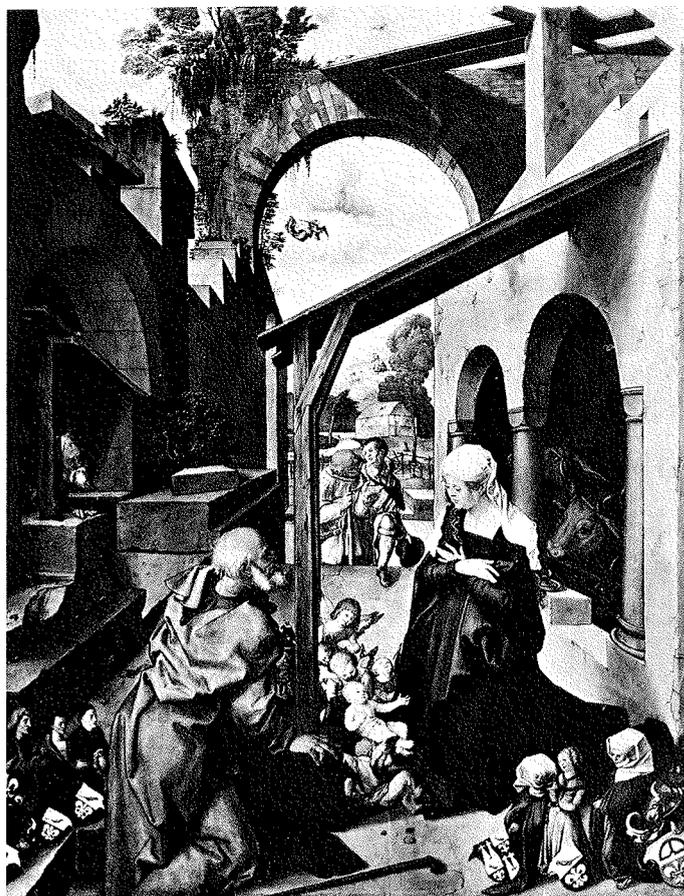
In der frühen Felsbildkunst kommt der hohe Rang der bildnerisch-ästhetischen Aneignung der Umwelt für die Gesellschaft zum Ausdruck. Zugleich aber entsprechen die Vorherrschaft des Tierbildes und die Unterordnung der Darstellungen von Menschenhand unter den natürlichen Bildträger der Übermacht der Natur über die Menschen mit ihren noch wenig entwickelten Produktivkräften.



Oben: Altsteinzeitliche Höhlenmalereien in Cougnac und Altamira, etwa 15000 v.u.Z.

Links: Abwicklung der Alabastervase aus Uruk, etwa 2800/2700 v.u.Z., Höhe 105 cm, Bagdad, Irak-Museum

Seite 34: 2 Ansichten der zum Teil ergänzten Vase 37/47



3

Die frühbürgerliche Kunst des 15. Jahrhunderts macht sich die systematische bildnerische Erfassung der Umwelt zu einer ihrer Hauptaufgaben. Das führt im 16. Jahrhundert zur Entdeckung der Landschaft als selbständiges Bildthema. Die reale Außenwelt wird erschlossen als Betätigungsfeld und Aneignungsobjekt des Menschen, der dreidimensionale Raum wird vermeßbar und mit Hilfe der zentralperspektivischen Konstruktion auf den individuellen Blick zugerichtet. Das Interesse gilt den stofflichen Eigenschaften von Materialien, ihrer Verwertbarkeit. In der Natur, dem Gotteswerk, werden Ordnungsprinzipien entdeckt, die sie verfügbar machen. Das Menschenwerk – Wege und Pflanzungen, Häuser und Städte – folgt den gleichen Gesetzen, korrigiert und fördert die Harmonie.

Die Künstler der italienischen Frührenaissance malen antike Ruinen, als hätten die alten Römer ihre Bauten genau in dieser Form entworfen. Geschichte ist ihnen nicht als Prozeß anzusehen, sondern gleichsam verdinglicht.

Die Sicht einer Welt, deren Ziel Voll-

kommenheit und deren Maß der Mensch ist, übernehmen in Deutschland die Künstler, die dem reichen Bürgertum in den aufstrebenden Städten verbunden sind (siehe den Beitrag von Ivo Hammer im letzten Tendenzen-Heft, Nr. 143, Seite 8 ff.). Nehmen wir als Beispiel die „Geburt Christi“ im Mittelfeld des Paumgartner Altars von Albrecht Dürer (1503): Da sind Risse im Verputz und Rostflecken auf den Wänden so gewissenhaft notiert wie die Maserung des Holzes, die Konstruktionsdetails des Vordachs, die Fugen des Mauerwerks und die Gesichtszüge der Menschen. Der Stall von Bethlehem, diese Notunterkunft der Heiligen Familie, ist Ruine. Doch besteht keinerlei Einsturzgefahr. Zu solide sind die Bögen gefügt. Bei den Bohlen rechts oben, die mit ihren Schatten die Räumlichkeit des Bildes klären helfen, ist für ein sicheres Auflager gesorgt; keine Baubehörde könnte Anstand nehmen. Auch das üppige Wachstum der Sträucher und Gräser scheint die Substanz der Mauerkronen nicht anzugreifen.

Das Bild im Ganzen wirkt jedoch keineswegs kleinlich mit seiner Raumtiefe, mit der Kraft und Differenziertheit der menschlichen Charaktere und der Richtungs- und

Bedeutungsvielfalt ihrer Beziehungen. Diese Menschen sind Persönlichkeiten, die von der Fülle der Welt Besitz ergreifen. Fast gewaltsam demonstriert das – uns genau gegenüber – der Hirte in der Bildmitte mit seinem Riesenschritt hinauf und nach vorne.

In Nürnberg blühen in der Dürerzeit Handel und Gewerbe; politisch ist die Stadt fest im Griff ihrer reichen Patrizierfamilien. In Regensburg dagegen erlebt die frühbürgerliche Wirtschaft bereits ihren katastrophalen Niedergang. Auch von der Freiheit der Reichsstadt ist wenig geblieben. Seit 1500 regiert ein kaiserlicher Reichshauptmann. Die Widersprüche entladen sich 1513 in einem Bürgeraufstand, der 1514 blutig niedergeschlagen wird. Zu den Hingerichteten gehören auch Künstler wie der Dombaumeister Roritzer und der Formenschnneider Loy.

Die doppelte Krisenerfahrung, die man hier macht: Brüche im Feudalsystem und in der bürgerlichen Wirtschaft, mögen dazu beigetragen haben, daß der Regensburger Maler Albrecht Altdorfer sich ein ganz anderes Bild vom Umweltverhältnis des Menschen macht als der wenig ältere Dürer. In seinen Bildern ist die Natur der

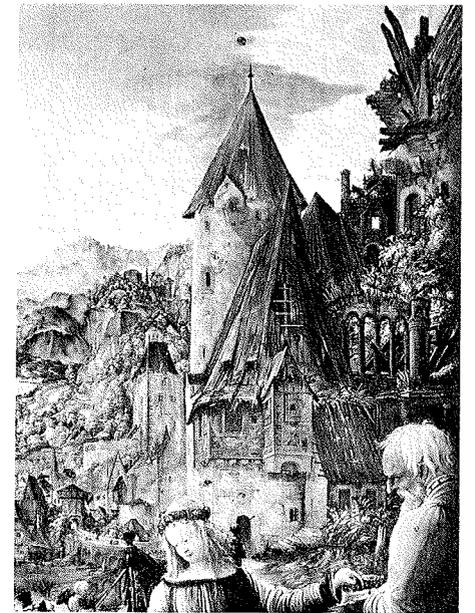
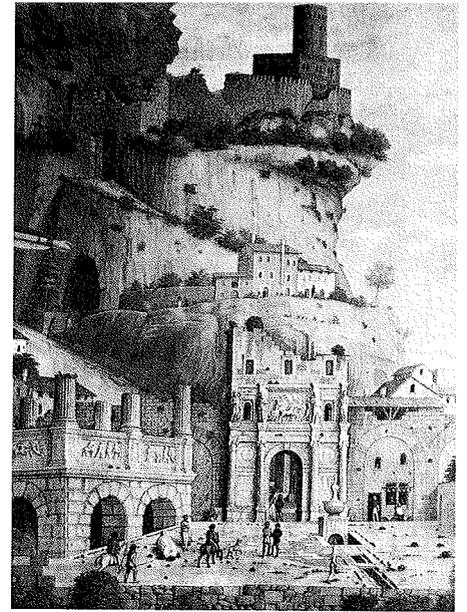
Hauptakteur. Eine unentwirrbar wuchernde Pflanzenwelt, farbiges Licht, fließendes Wasser, verschiedenste Dunst- und Wolkenbildungen scheinen die Menschen und was sie sich aufgebaut haben einsaugen, überschwemmen, auflösen zu wollen. Alles ist in Bewegung, verändert sich, wälzt anderes mit um.

Die Ruinen in Altdorfers „Geburt Christi“ von 1507 sind wirklich am Zerfallen. Kaum hat der Mensch seine Gebäude fertiggestellt, beginnt die Natur, sie sich zurückzuerobern. Die Bausteine, die Balken sind ja selbst Natur, von faseriger, schieferiger Struktur, die Pflanzen fressen sich mit ihren Wurzeln hinein und splintern sie auf. Doch die Heilige Familie fühlt sich hier geborgen. Koboldhafte Engelchen helfen etwas nach, damit das Stroh aus dem Dachboden schneller herunterfällt; eines ist selbst mit abgestürzt – es scheint ihm Spaß

zu machen.

Die Menschen tun gut daran, das selbständige Wirken der Natur zu berücksichtigen. Die Frauen, die den heiligen Florian in der Dämmerung aus dem Fluß ziehen, in den man ihn, an einen Mühlstein gekettet, geworfen hat, haben sich gewissermaßen mit dem Wald verbündet, während hinter der Felswand am anderen Ufer, auf die die Mächtigen ihre Festung gebaut haben, eine glühende Sonne den Himmel in Aufruhr bringt. Diese Geschichte wird wie aus der Sicht von Partisanen vorgetragen.

Altdorfer begreift – soweit ich sehe, als erster in der Kunstgeschichte – das Verhältnis von Gesellschaft und Umwelt als eine Wechselwirkung. Beide haben ihre Geschichte. Deshalb kann der Maler das Landschaftsbild zum Ausdrucksträger menschlicher Gefühle, Ängste, Hoffnungen und Schicksale machen.



Oben: Römische Ruinen, Ausschnitt aus „Der Hl. Sebastian“ von Andrea Mantegna, um 1480, Paris, Louvre

Darunter: Ausschnitt aus: „Ruhe auf der Flucht nach Ägypten“, 1510, von Albrecht Altdorfer, Berlin-West, Gemäldegalerie

Links: Albrecht Altdorfer, Die Bergung der Leiche des Hl. Florian, um 1516/18, 81 × 65,3 cm, Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum

Seite 36 links: Albrecht Dürer, Geburt Christi, Mitteltafel des Paumgartner-Altars, 1504 vollendet, 155 × 126 cm, München, Alte Pinakothek

Seite 36 rechts: Albrecht Altdorfer, Geburt Christi, 1507, 41,8 × 31,5 cm, Bremen, Kunsthalle (Aufnahme vor 1939; das Gemälde ist im Krieg durch Brand schwer beschädigt worden)

Das Münchner Völkerkundemuseum, die Kunsthalle Düsseldorf und das Übersee-Museum in Bremen zeigten in diesem Jahr die Ausstellung „Kai Higashiyama. Ein Meister japanischer Landschaftsmalerei“. Ein Anlaß, die fernöstliche Kunst auf unser Thema hin zubefragen. Da fällt zuerst auf, daß „der bedeutendste japanische Maler der Gegenwart“ (wie ihn die Veranstalter titulieren) in seinen Arbeiten weder Notiz nimmt vom modernen, hoch-industrialisierten Japan noch von den Schrecken, die der US-amerikanische Atombombenabwurf auf Hiroshima und Nagasaki dem Land und der Welt aufgeprägt hat. (Diese Assoziation drängt sich zum Beispiel bei der „Zeichnung auf Strand“ des Japaners Shosak Miyata auf.)

Bilder der Flucht aus einer furchtbaren Realität? Ein Zurück ins japanische Mittel-

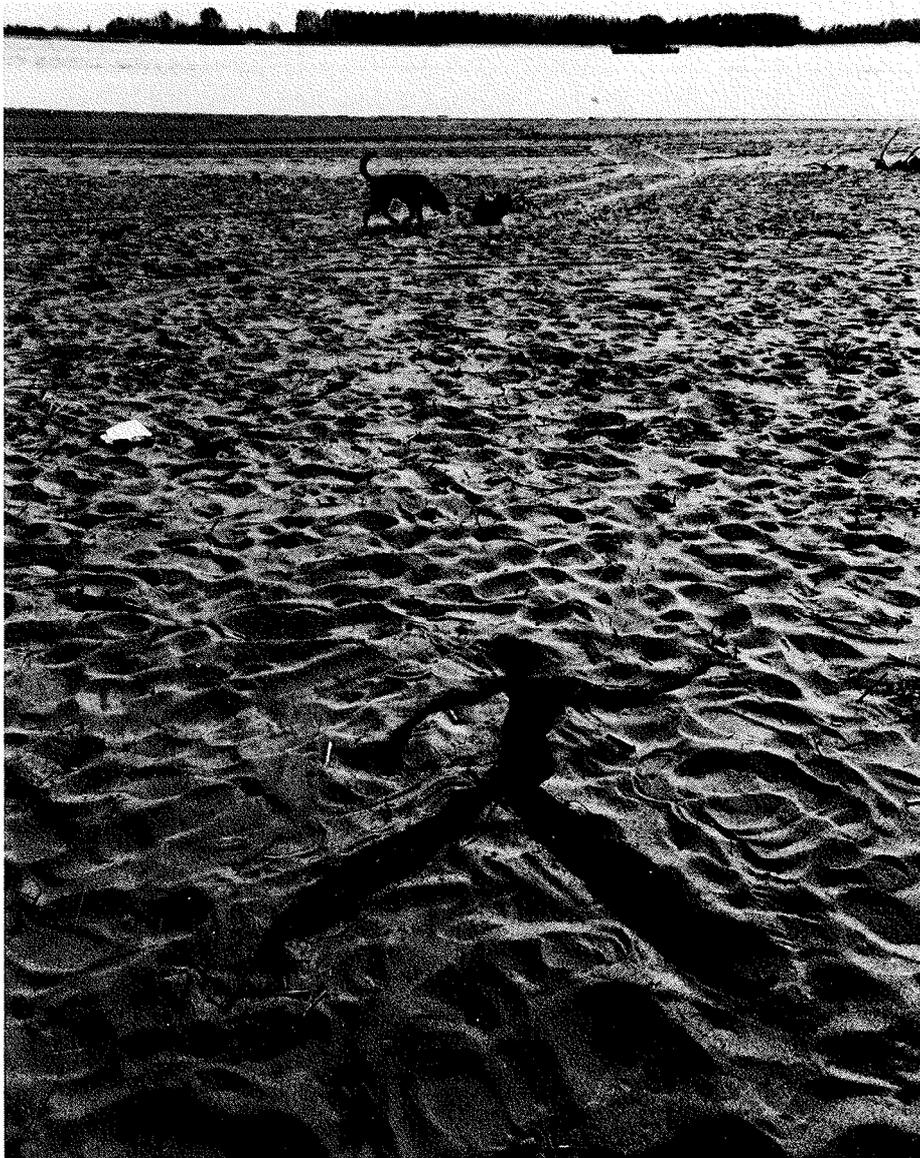
alter? Ästhetisierung weltanschaulicher Resignation? Higashiyama hat für den Kaiserpalast und für Tempel Wandbilder gemalt. Auch seine Tafelbilder stehen in der Tradition einer Kunst, die der Meditation dient. Schauen wir sie genauer an!

Die Gegenständlichkeit dieser Bilder ist gerade so weit entwickelt, daß der Betrachter in seiner sinnlichen Erfahrung angesprochen und in das „Bildgeschehen“ einbezogen wird. Sie dient nicht (und ist deshalb auch in dieser Richtung nicht weiter getrieben) der Erkenntnis von dargestellten Sachverhalten, sondern ermöglicht einen „Einstieg“. Pflanzenarten, Örtlichkeiten, Tages- oder Jahreszeiten werden nie soweit präzisiert, daß ein besonderes Interesse an ihrem Wiedererkennen geweckt würde. Menschendarstellungen fehlen, nur vereinzelt taucht ein Pferd, ein Vogel auf – der „Einstieg“ erfolgt nicht über Identifikation, Illusion oder Individualisierung. Es ist

eher ein „Einstimmen“, ein Ansprechen diffuser Empfindungen. Die Formen sind vereinfacht, Farbtöne und Hell-Dunkel-Werte sehr zurückhaltend eingesetzt. Man wird eher an Temperaturen und verschiedene Grade der Feuchtigkeit erinnert als an Greifbares in der Natur. (Das alles gilt nicht für einen Teil der mitausgestellten „Skizzen“, die offenbar als Aufnahmen vor der realen Landschaft der Erarbeitung von Material dienen.)

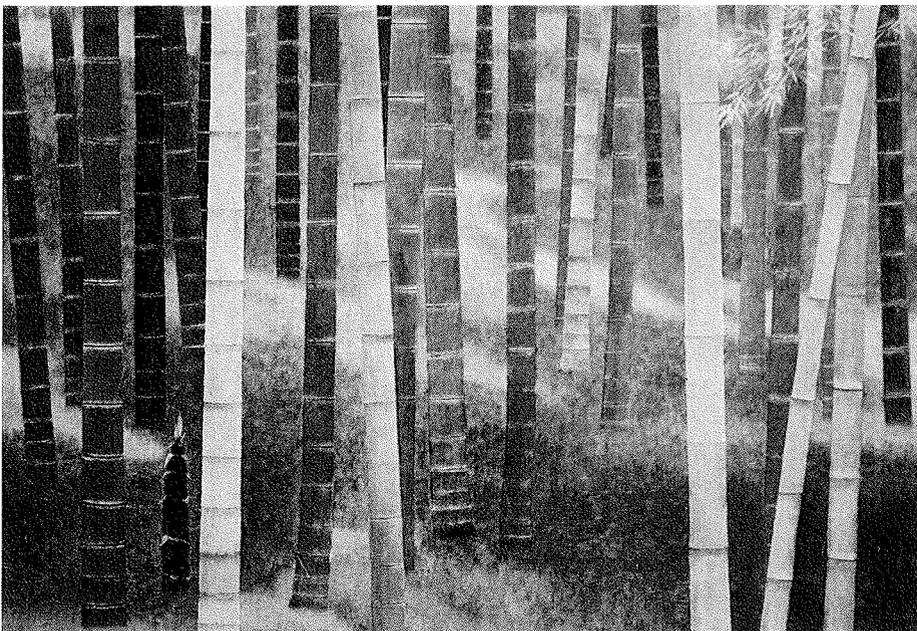
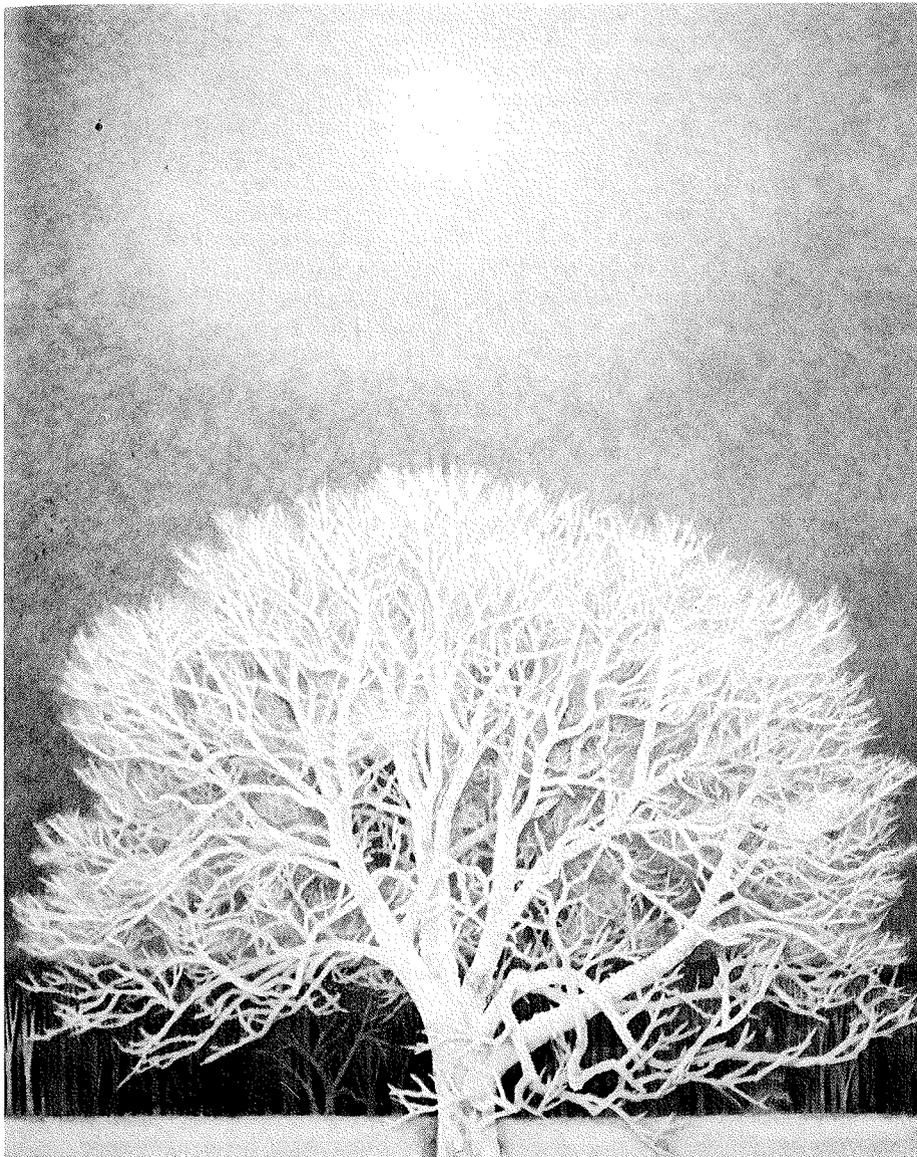
Entscheidend ist nun, wie es einem nach dem „Einstieg“ im Bild ergeht. Einige Bilder haben einen fast symmetrischen Aufbau: Ein oben abgerundeter Bergkegel oder eine Baumkrone, darüber – durch einen dunstigen Himmel hindurchscheinend, nie schreiend im Kontrast – eine Sonnen- oder Vollmondscheibe, eine Rundform, in der das Aufwärtsweisen des Berges oder das Wachsen und sich Entfalten des Gerästes zur Ruhe kommt. Der Kreis steht in der Bildmitte, immer ein wenig aus der Achse gerückt. Die Zentrierung erfolgt unaufdringlich, wird gemildert durch kleine Asymmetrien – gerade so bemessen, daß weder die Starrheit einer Achse, noch die Abweichungen eine gesonderte Aufmerksamkeit auf sich ziehen.

Bei anderen Arbeiten, um noch eine zweite Kompositionsvariante zu nennen, kommt von außen, meist vom rechten Bildrand her, Bewegung in Form eines Lichtscheins, einer Waldlichtung, eines herbstlichen Zweiges ins Bild. Sie bricht sich in Stufungen, zum Beispiel an den Stämmen eines Waldes, das heißt an den im Bildraum vorherrschenden unbewegten oder weniger bewegten Elementen und wird nach links hin zur Ruhe gebracht. Die Bewegungsrichtung entspricht der in Japan üblichen Schreibrichtung. In beiden Fällen ist weder die Bewegung heftig, noch die Ruhe absolut; es geht um Grade der Beruhigung. Das meditative Bildbetrachten – das nicht die (subjektive) Verarbeitung der (objektiven) Realität, sondern allenfalls die Entwicklung subjektiver Momente verlangt – soll zu keinem endgültigen Ergebnis kommen.



*Kai Higashiyama (*1908), Winterblume, 1964, Farben auf Papier, 203 × 163,5 cm (rechts oben); Sommeranfang, 1968, Farben auf Papier, 89 × 130 cm (rechts unten)*

*Shosak Miyata (*1946), Zeichnung auf Strand, Hamburg 1983 (aus dem Ausstellungskatalog „Künstler-Räume“ des Kunstvereins in Hamburg, Juni/Juli 1983)*



5

Die Dresdener Brücke-Maler unternehmen im Jahrzehnt vor dem Ersten Weltkrieg den Versuch, freizukommen von der menschenfeindlichen Umwelt im Imperialismus, wie sie sie in der modernen Großstadt erleben, von Zwängen und Konventionen in der Kunst und in den Beziehungen zwischen den Menschen. Sie versprechen, „unmittelbar und unverfälscht“ wiederzugeben, was sie „zum Schaffen drängt“ (Programm der Künstlergruppe von 1906).

Im Werk von Ernst Ludwig Kirchner sind die Stationen dieses Versuchs zu verfolgen. Am Anfang stehen Aktbilder. Gruppen nackter Menschen im Atelier und in der Natur, beim Baden am See, Liebende, Kinder und Erwachsene in völliger Unbefangenheit, sinnlich ohne Skrupel, spontan in ihren Bewegungen. Die Modelle sind die Freundinnen der Künstler, es gibt keine Spaltung zwischen künstlerischer Arbeit und Lebenspraxis. Dieses „unschuldige“ Verhältnis von Kunst und Leben und zwischen den Geschlechtern scheinen auch die Tänzer und Akrobaten aus Varieté und Zirkus vorzuführen, die Kirchner in farbenprächtigen Gemälden feiert. Bilder des Glücks, der Erfüllung – ohne programmatischen oder artifiziellen Aufwand. Harmonisch, „entspannt“, dabei aber sehr sensibel charakterisierend und mit Gespür für psychologische Differenzierung, geben sich die künstlerischen Mittel: die helle, in ihren Kontrasten heitere Farbigkeit, der flächige Farbauftrag, breite Konturlinien und graphische Strukturen.

Das Glück ist nicht ausgedacht, es wird gelebt. Man fährt – als Künstler schon von Berufs wegen – hinaus in die freie Landschaft und verbringt den Sommer am Meer. Aber man verschließt nicht die Augen vor dem, was es außerhalb des von den Künstlern geschaffenen und gelebten Modells gibt: die moderne Welt ist hektisch, ohne Erbarmen mit den Schwachen; hier ist Prostitution die wahre Beziehung zwischen den Geschlechtern.

Kirchner malt Straßenszenen, die Elbe mit Ausflugsdampfern, den Bahnhof, auch mal eine Fabrik. Zuerst noch Ansichten mit viel Grün und Blüten. Dann aber, vor allem seit dem Umzug nach Berlin 1911, auch Mietskasernen, Straßenschluchten voller Verkehrslärm und Gefahr, Brücken und Bahndämme, die brutal die Wohngegend und die Bildfläche durchschneiden. Kirchner entdeckt Verzweiflung, Streit, Mord – und sein großes Thema dieser Jahre: die aufgedonnerten Kokotten und die zugeknöpften Herren mit steifen Hüten, die – bei aller Geilheit – die Ware kühl taxieren, be-

vor sie sie kaufen. Keines der früheren Themen wird aufgegeben, doch jetzt kommt Nervosität in die Badeszenen und die Landschaftsbilder. Im Interieur sind Mann und Frau sich fremd wie auf der Straße, mit der Sinnlichkeit heißt es haus-halten. Die Menschen sind verletztlich und sie panzern sich gegeneinander. Heftige Pinselschläge greifen die Körper an, ihr Rhythmus peitscht die Bildfläche. Da ist auf einmal Raumentiefe, Sog und Gedränge, es braucht Anspannung, nicht zu taumeln.

Daß und warum das Konzept, mit dem die Brücke-Maler angetreten sind, scheitern mußte vor den Menschheitsfragen in dieser Zeit – das festzustellen bringt wenig.

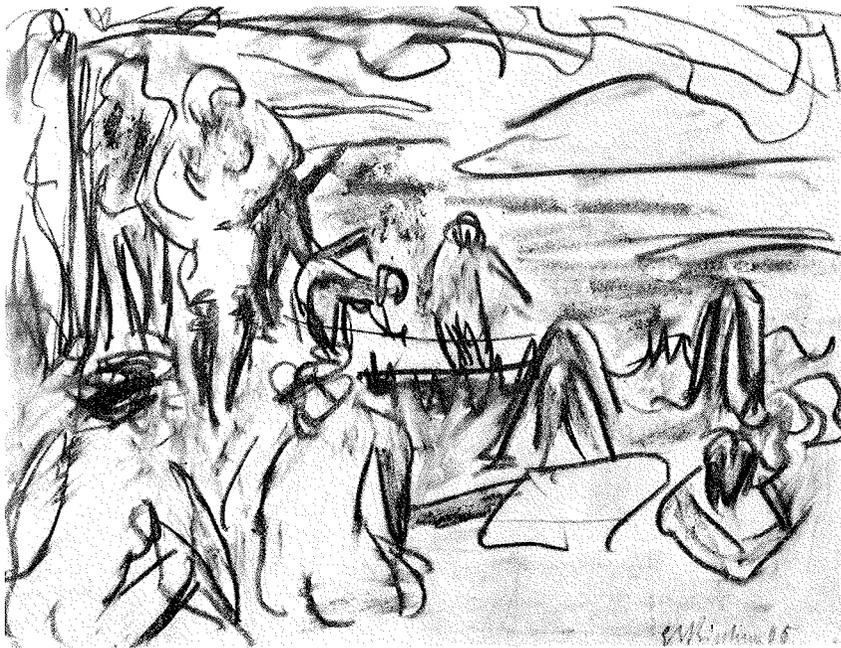
Wichtig, lehrreich und bewundernswert er-scheint mir dagegen, wie der Künstler Kirchner beim Überprüfen seiner Ideale (die er nie aufgibt!) an der Realität seine und unsere Anschauung der Welt korri-giert, schmerzhaft und unter Protest, aber ohne Sentimentalität. Er übt keine Sozial-kritik wie ein Außenstehender. Er appelliert auch nicht ans Mitgefühl (sowenig er uns zuvor Idyllen zum Schwärmen vorgesetzt hat). Vielmehr sieht sich der Betrachter vor seinen Bildern emotional mit einer Situa-tion konfrontiert, die ihn selber betrifft.

Im „Soldatenbad“ von 1915 schließlich wird die Nacktheit der jungen Männer zur Entblößung ihrer Hilf- und Schutzlosigkeit.

Ihre Individualität scheint aufgehoben, ihre Persönlichkeit gebrochen. Wie Puppen hängen sie an den Wasserstrahlen aus den Duschen. Nichts mildert den schnei-denden Kontrast zwischen dem fahlen Gelb ihrer Leiber und dem frostigen Blau-grün des Raumes. In dem uniformierten, herrisch auftretenden Vorgesetzten wird nur eine andere Dimension des Persön-lichkeitsverlustes deutlich, die Schablone. Kirchner muß den Weltkrieg und seinen ei-genen Kriegsdienst als die totale Umkeh-rung seines Glücksverlangens und als den Abbruch aller menschlichen Beziehungen erlebt haben.

Ernst Ludwig Kirchner, *Das Soldatenbad*, 1915, Öl/Lw., 140 × 152 cm





Badende, 1905, farbige Kreide mit Bleistift, 15 x 21 cm



Frauen am Potsdamer Platz, 1914, Holzschnitt, 51 x 37,5 cm

6

Nach ihrer agrarischen Erschließung vor Jahrtausenden wird das Gesicht der Erde erst wieder von der industriellen Revolution von Grund auf verändert. Die Umwelt wird nun endgültig zum Produkt gesellschaftlicher Tätigkeit. Damit liegt auch die Verantwortung eindeutig fest.

Viele der frühen Industriedarstellungen (wie sie Francis D. Klingender in seinem Buch „Kunst und industrielle Revolution“, deutsch 1974 im VEB Verlag der Kunst Dresden erschienen, zusammengestellt hat) reflektieren diesen Prozeß jedoch als das geheimnisvoll-schauerliche Wirken unsichtbarer Kräfte, in das die Menschen aufgrund der Erbsünde verstrickt sind. Der englische Maler John Martin läßt sich zu seinem Gemälde „Der große Tag seines Zorns“ (das Jüngste Gericht aus der Offenbarung Johannis) von einer nächtlichen Reise durch das „Schwarze Land“, das mittelenglische Industriegebiet, inspirieren. Sein Sohn berichtet: „Die Glut der Hochöfen, das grellrote Licht samt dem flüssigen Feuer erschienen ihm wahrhaft erhaben und grauenvoll. Er konnte sich nichts Schrecklicheres vorstellen, nicht einmal in den Regionen ewiger Verdammnis. Alles, was er bisher gemalt oder als Schöpfungen seiner Phantasie dargestellt hatte, blieb an Wirkung weit, sehr weit hinter dieser furchtbaren Erhabenheit zurück.“ (Zitiert nach Klingender)

In solchen Katastrophenbildern finden die alten Feudalherren ihren Schauer vor den neuen Produktivkräften des bürgerlichen Zeitalters bestätigt. Welche herrschende Klasse hätte nicht den Verlust ihrer Macht als Weltuntergang ausgegeben? Aber auch der Bourgeoisie sind die Kräfte, die sie entfesselt, nicht geheuer. Sie fühlt sich sicherer, solange die Profitmacherei, die Triebkraft moderner Katastrophen, hinter Mystifikationen jeder Art verborgen bleibt. Zumal die Wirklichkeit von Hiroshima und Vietnam die Strafen Gottes, wie sie die Künstler malen, längst weit übertrifft.

John Martin kombiniert das Grausig-Unfaßbare mit übertriebener Klarsicht auf Details. Das scheinbar Faktische macht das Erklären überflüssig. Steht nicht Heinwein in dieser Tradition? Auch an den exemplarischen Maler der Umweltängste in unserem Jahrhundert, Franz Radziwill, ist man erinnert. Bei aller Präzision ist dessen Vortrag aber doch so angelegt, daß die „Fakten“ in Frage gestellt werden. Der Maler nimmt uns die Not des Denkens nicht ab, er macht sie dringlicher.

Der Kunstverein in Hamburg und das Lenbachhaus in München zeigten in die-



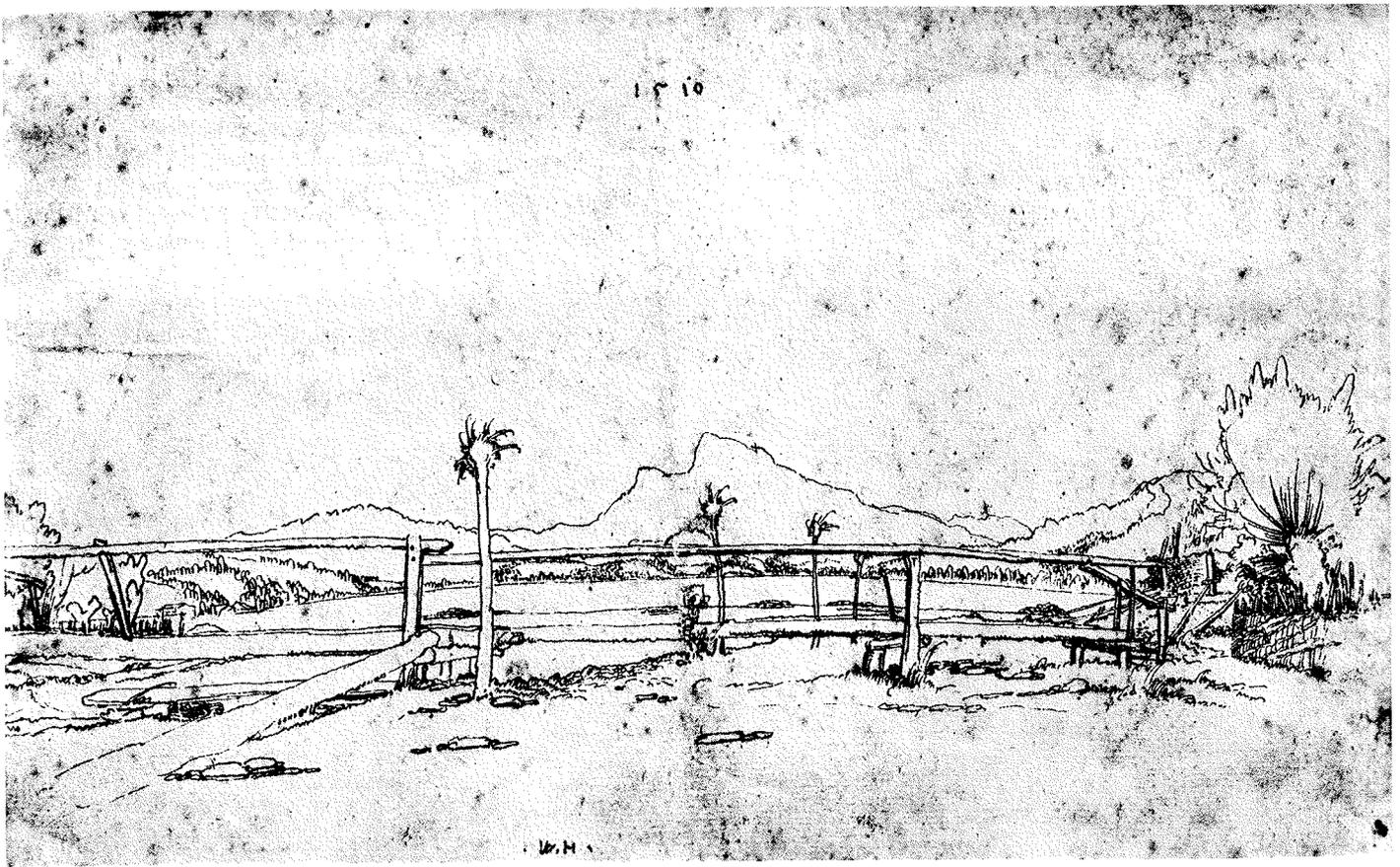
Franz Radziwill, Sonntag im Dorf, 1928, Öl/Lw./
Holz, 95 × 116 cm
Der Künstler starb am 13. August 1983 im Alter von 88 Jahren in Wilhelmshaven.

Unten: John Martin (1789–1854), Der große Tag
seines Zornes, 1953, Öl/Lw., 198 × 307 cm, London, Tate Gallery



sem Jahr „Todesbilder“ in Beispielen zeitgenössischen Kunstschaffens (Katalog DM 20,-), darunter eine Arbeit von Hetum Gruber, „Les Falaises“, zu der der Künstler schreibt: „... Das Desaster beginnt im obersten Stockwerk des Hauses, setzt sich durch einige Räume und den Park fort und endet am Meer. Der Künstler installiert an den ausgewählten 11 Stationen die Kamera auf dem Stativ, bedient den Selbstauslöser und wirft sich (das hat er vorher geübt) mit abgewandtem Gesicht (der Anonymität wegen) auf den Boden. – Aus den vergrößerten Schwarzweißfotos wird jeweils ein Streifen herausgeschnitten, der durch die Richtung des liegenden Körpers bestimmt ist. – Die übrigen Teile werden braun getont und wieder zum ursprünglichen Foto zusammengefügt. So bleibt der Körper in einer Grauzone, der Rest der (fotografierten) Wirklichkeit ist von angenehmer Warmtonigkeit ...“ Man denkt an atomare Strahlung, an die Sauberkeit der Neutronenbombe. Eine „Grauzone“ tritt ins Bild ein, verläßt es, unverändert, unerkannt. Täter und Opfer bleiben anonym.

Wie bei den meisten der ausgestellten Arbeiten hat hier das Allgemeine, mit dem das Einzelschicksal, der individuelle Tod, verbunden wird, endzeitliche, apokalyptische Dimensionen. Das Historisch-Ge-



Wolf Huber, *Der Mondsee mit dem Schafberg*, 1510,
Feder/Papier, 12,7 × 20,5 cm, Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum

sellschaftliche als seine Bedingung ist übersprungen. Ist damit nicht zugleich der konkrete Betrachter als selbst Betroffener, als einer, der Stellung nehmen, der handeln könnte, gezeugnet?

Daß das Verhältnis des Menschen zur Umwelt zuallererst ein gesellschaftliches ist, hat die frühbürgerliche Kunst wohl gewußt. Auf der Zeichnung, die Wolf Huber 1510 vom Mondsee macht – es ist eines der ältesten Landschaftsporträts –, ist kein Mensch zu sehen. Und doch handelt das Blatt vom Menschen. Die soeben von den Italienern erlernte wissenschaftliche Methode der Zentralperspektive verwendet der Passauer Künstler zur exakten und anschaulich erlebbaren Festlegung der gesellschaftlichen Position des Zeitgenossen, dem er das Bild vor die Augen setzt. Man muß nur genau hinsehen. Die Verkürzung der in die Tiefe gestaffelten Baumstämme und die Anordnung der rückwärtigen Uferlinie (das heißt des Horizonts in unserer Augenhöhe) unterhalb des Brückengeländers beweisen: wir stehen in der Wiese zu seiten des Baches, der aus dem See kommt. Wir sind weder Adelige noch Kaufleute. Die einen würden hoch zu Roß, die anderen im Wagen die Brücke überqueren. Wo wir stehen, da ist der Platz der Bauern, der Hirten und der Fischer. Die Arbeitenden haben ihre eigene Perspektive!

Hetum Gruber (*1937), Blatt aus der 11teiligen
Fotoarbeit
„Les Falaises“ (Die Felsabstürze), 1980



Ein böhmisches Dorf

Künstler zu Lidice
Von Uwe Naumann



Der folgende Beitrag basiert auf einem Referat, das auf der Karlsruher Tagung des Ulmer Vereins (17. bis 19. Juni 1983) gehalten wurde. Das präsentierte Material entstammt den Recherchen des Verfassers zum Buch „Lidice. Ein böhmisches Dorf“, das kürzlich im Röderberg-Verlag, Frankfurt/Main, erschienen ist (160 S., 18,- DM).

In der Nacht vom 9. auf den 10. Juni 1942 veranstalten die deutschen Faschisten in dem tschechoslowakischen Dorf Lidice ein blutiges Massaker: Die männlichen Bewohner von Lidice werden ermordet, die Frauen und Kinder verschleppt, das Dorf wird dem Erdboden gleichgemacht. Nach dem Willen der Nazis soll Lidice ein Symbol werden für ihre Allmacht und ihren Siegeswillen. Wenn sie, die deutschen Herren der Welt, es wollen, dann können sie einen Namen einfach von der Landkarte löschen. Ein Filmteam hält das Morden und Brennen minutiös im Bild fest. Deutsche Soldaten in Siegerpose vor zerstörten Höfen und neben Leichenbergen – die Nazis selbst sorgen dafür, daß diese Szenen der Nachwelt überliefert werden.

Als Menschen außerhalb des faschistischen Machtbereichs von der monströsen Gewalttat in Lidice erfahren, reagieren sie mit Abscheu und Empörung. Eine Welle der Solidarität kehrt die Absicht der Nazis in das Gegenteil um: Lidice wird zu einem abschreckenden Inbegriff faschistischer Menschenverachtung und – positiv gewendet – zu einem Symbol für antifaschistischen Willen zum Leben und Frieden. Dörfer, Straßen und Plätze von Kuba bis Indien, von England bis Mexiko werden mit dem Ehrennamen Lidice versehen. In Süd- und Mittelamerika wird Lidice sogar als Mädchennamen verwendet, um das Andenken an das zerstörte Dorf zu bewahren. „Lidice shall live“ ist die Losung, mit der das kleine Dorf in Böhmen den Gegnern des Faschismus weltweit zum Begriff wird.

Auch Künstler haben mit ihren Mitteln Lidice zum Ausgangspunkt für faschismuskritische Werke genommen. Bertolt Brecht schrieb ein „Lidicelied“ für den Film „Hangmen Also Die“. Thomas Mann beteiligt sich an einer Lidice-Anthologie des Internationalen P.E.N. mit einem Report über „The American Lidice“. Sein Bruder Heinrich veröffentlichte 1943 in Mexiko einen Roman mit dem Titel „Lidice“. Es gab Theaterstücke, Filme, Gemälde und Karikaturen. Wie bildende Künstler nach 1945 sich dem Thema Lidice genähert haben, soll hier an drei sehr verschiedenen Varianten gezeigt werden.



Willi Sitte, Studie zu Lidice, 1956, Tusche, 74 × 61 cm

Willi Sitte, selbst aus der Tschechoslowakei stammend, reist Mitte der fünfziger Jahre in das wiederaufgebaute Dorf, spricht dort mit Überlebenden, studiert Filme und Fotos von den Vorgängen im Sommer 1942. Zurückgekehrt in die DDR, beginnt er mit der Arbeit an einem umfangreichen Zyklus von Studien, die er 1960 mit dem als großformatiges Ölgemälde ausgeführten Diptychon „Lidice“ abschließt.

Sittes Lidice-Studien sind einerseits geprägt von dem Versuch, reale Momente und Einzelheiten des Massakers vom 9./10. Juni 1942 als optische Zitate oder direkte Sujets von bildnerischen Studien aufzunehmen. Sitte zeichnet die Männer von Lidice, wie sie die Gewehrsalven der SS-Männer erwarten. Er zeigt, wie die Faschisten sogar den Friedhof des Dorfes plündern, weil sie in den Gräbern Zahngold und Schmuck vermuten, was sie als Beute mitnehmen wollen. Er bildet den Foto-Voyeurismus der Täter ab, die ihr mörderisches Treiben für die Mutti daheim auf

Fotos festhalten. Für diese Arbeiten Sittes gibt es unter den Dokumentarfotos in der Gedenkstätte von Lidice präzise Bildvorlagen.

Andererseits läßt sich an den Studien der Versuch Sittes verfolgen, eine eigene Bildsprache zu finden. Das geschieht in deutlicher Auseinandersetzung mit Picasso, vor allem mit dessen „Guernica“ und dem 1951 entstandenen „Massaker in Korea“, aber auch mit älteren kunstgeschichtlichen Traditionen der Massaker-Darstellung. So gibt es Studien Sittes, die bis in die Details der Raumaufteilung an Goyas „Der dritte Mai 1808“ erinnern. Sitte erprobt – etwa in dem Blatt „Am Boden sich aufrichtende Frau“ – eine Auflösung der Figuren in Flächen und Konturen. Er baut Zitate aus „Guernica“ in seine Arbeiten ein, z. B. die sich verzweifelt zum Himmel reckenden Hände. Auch das Friedenstaubensymbol findet sich in einigen Studien.

In dem Endprodukt von 1960, dem Diptychon, sind die meisten Experimente der

Formensprache wieder zurückgenommen. Das Bild ist bestimmt von einer klaren Dreiteilung des Raumes, zugeordnet den drei Gruppen der Opfer, der Täter und der Überlebenden. Lidice wird gestaltet als ein historischer Vorgang, bei dem nicht irgendein tragisches, d. h. unausweichliches Schicksal gewaltet hat, sondern an dem als Täter wie als Opfer menschliche Individuen beteiligt waren. Die Gesichter der SS-Männer allerdings sind anonymisiert; Sittes Kritik gilt einem ganzen Typus von Tätern, dessen Zynismus sich in brennenden Zigaretten – angesichts von rauchenden Ruinen – ausdrückt. Die Frau, die das Massaker überlebt hat, sitzt vor einer Milchkanne – einem Sinnbild friedlichen, dörflichen Lebens vor dem 9. Juni 1942, wie auch nach dem Wiederaufbau. Zu ihren Füßen sind Rosen zu sehen; seit 1955 gibt es im neuen Lidice einen Rosengarten, in dem 29 000 aus aller Welt gestiftete Rosensträucher wachsen. Im Bildhintergrund wird eine Fotowand sichtbar; eine solche Fläche mit Porträtfotos der einstigen Bewohner von Lidice nimmt in der Gedenkstätte des Dorfes eine ganze Wand ein, als nachdrückliche Erinnerung an alle einzelnen Opfer dieser faschistischen Mordaktion.

Ein zweites Beispiel, eine völlig andere Bilder- und Formensprache: 1967 veranstaltet die Westberliner *Galerie René Block* eine Ausstellung „*Hommage à Lidice*“. Westdeutsche und Westberliner Künstler stellen Werke aus, die sie entwe-

Marie Uchytlova, *Die Kinder von Lidice*, Ausschnitt



Joseph Beuys, *Für Lidice*, 1962, Höhe 32 cm



der direkt zum Thema Lidice produziert haben, oder die sie dem Thema dieser Hommage widmen. Die 22 Exponate, die dort anlässlich des damaligen Berliner Festwochenmottos „Berlin als Mittler zwischen Ost und West“ gezeigt werden, stammen von einer erlesenen Auswahl der seinerzeitigen Avantgardekunstszene: H. P. Alvermann, Joseph Beuys, KP Brehmer, Wolf Vostell, Gerhard Rühm, Diter Rot, Günther Uecker, Bernhard Höke und anderen. In einer Bundesrepublik, die noch immer vom Geist der Globkes und Lübkes und Kiesingers geprägt war und von Auschwitz oder Lidice wenig wissen wollte, bleibt das bloße Faktum einer solchen Ausstellung politisch bemerkenswert.

Verglichen mit Willi Sittes Arbeiten, waren die bei Block ausgestellten Werke viel weniger direkt auf eine Abbildung des Massakers gerichtet. Wenn überhaupt, ging es um eine verallgemeinerte Kritik am Faschismus und an dessen Pseudo-Bewältigung im westlichen Nachkriegsdeutschland. Bernhard Höke etwa führte sarkastisch vor, wie Vergangenheits„bewältigung“ im Zeitalter der Spraydosen vorstellbar wird: mit einem „Anti-Nazi-Spray“ nämlich. KP Brehmer steuerte eine wasserdicht verhüllte Packung „Deutsche Werte“ bei: notdürftig geschwärzte NS-Briefmarken, bei denen der überstempelte Hitler-Kopf noch sichtbar blieb; ironischer Verweis auf eine Nazi-Nostalgie, wie sie

bekanntlich nicht nur in Briefmarkensammlerkreisen verbreitet ist hierzulande. Andere Exponate sperrten sich weitgehend einer antifaschistischen Betrachtungsweise; der politische Bezug zu Lidice beschränkt sich dann auf die Tatsache, daß das jeweilige Werk eben diesem Ausstellungszusammenhang zugeordnet war. Nur wenn man den Kontext „Hommage à Lidice“ mitbedenkt und weiß, läßt sich eine Absicht mancher Künstler errahnen.

Das dritte Beispiel ist eine Monumentalplastik, an der die tschechoslowakische Künstlerin *Marie Uchytlova* seit 1970 arbeitet. In ihrem Atelier am Stadtrand von Prag entsteht eine Plastik, die auf 20 Quadratmeter Grundfläche alle 82 ermordeten Kinder von Lidice in Lebensgröße zeigt. Die Künstlerin will die Kinder, die in Chelumno (Kulmhof) von den Nazis vergast wurden, in dem Moment abbilden, als sie dem Tod entgegensehen.

Die Ausdrucksmittel dieser Plastik, die 1984 fertiggestellt werden soll, erscheinen – gemessen an Willi Sittes Arbeiten oder den Exponaten der Blockausstellung – höchst konventionell. Absehbar ist eine beinahe naturalistische Abbildung von Trauer, Schmerz und Angst, die moralisierend an das Mitleid des Betrachters appelliert.

Marie Uchytlova möchte das Original ihres Lebenswerkes in Lidice aufstellen, auf einer Wiese, in deren Nähe die ermordeten Männer des Dorfes begraben sind. Bis zu fünf Bronzeabgüsse lassen sich von ihrer Plastik herstellen. Auf einem Spendenkonto sammelt sie Geld, um das Material dafür finanzieren zu können; allein aus der CSSR hat sie bisher fast zwei Millionen Kronen erhalten, überwiegend von einzelnen Bürgern.

Einer der fünf Abgüsse soll möglicherweise auch in der Bundesrepublik aufgestellt werden. In Bremen gibt es eine Abrüstungsinitiative von Kirchengemeinden, die sich Lidice als verpflichtenden Namen gewählt hat. Auf deren Betreiben könnte, sofern genug Geld zusammenkommt, Uchytlovas Lidice-Plastik auch in der BRD eine Heimat finden. Ein Mahnmal für Lidice zu errichten, geschaffen von einer Künstlerin eines sozialistischen Landes – das wäre für diese Republik ein höchst bemerkenswerter und wünschenswerter Vorgang, auch wenn man die künstlerischen Mittel gerade dieses Lidice-Werkes gering schätzen mag.

Design ist unsichtbar

von Chup Friemert und Thomas Klosa

Schwimmenten (Unterfamilie Anatinæ)

Unter Schwimmenten versteht man eine sehr artenreiche Gruppe von Enten. Die Schwimmenten stellen eine recht junge und erfolgreiche Unterfamilie dar, in der die Artbildung offenbar noch in vollem Gange ist. Sowohl in der Natur wie auch gehäuft in Gefangenschaft kommen Mischehen zwischen verschiedenen Schwimmenten vor, aus denen lebensfähige Bastarde hervorgehen. Die Schwimmenten nutzen für ihre Nahrungssuche alle jene genießbaren Dinge, die aus der Luft ins Wasser fallen und vom Grund zur Wasseroberfläche aufsteigen. Dazu bedarf es des spezialisierten Schwimmentenschnabels. Seine oben und unten mit Hornkämmen besetzten Ränder greifen ineinander und wirken als Sieb. Die dicke und fleischige Zunge arbeitet als Kolben, der das aufgenommene, nahrungshaltige Wasser durch die Kämme abpreßt. Die entsprechende Schnabelbewegung nennt man „Schnattern“. Der Schnabelinnenraum ist reich an Tastsinnesorganen. Mit ihrem Schnatterschnabel kann die Ente in rascher Folge Wasser mit allem schwimmenden Inhalt aufnehmen, durchsieben und so ihre Nahrung gewinnen. In gleicher Weise durchschnattert sie die schlammige Oberfläche des Gewässergrundes, um alle jene Nahrungsbestandteile aufzunehmen, die auf den Grund sinken und sich dort anreichern, dazu die im Schlamm lebenden Kleintiere. Im Flachwasser tunkt die Schwimmente ihren Kopf ins Wasser; wo es tiefer wird, stellt sie sich auf den Kopf und hält mit den Füßen Gleichgewicht. Dieses „Gründeln“ ist typisch für Schwimmenten. Sie können übrigens auch tauchen, tun es aber gewöhnlich nur auf der Flucht, im Streit mit Artgenossen oder beim Baden.

Parallel zur 100 Tage währenden Ausstellung „Forum Design“ vom 27. Juni bis 5. Oktober 1980 in Linz wurde das Buch zusammengestellt. Sein Zweck sei „Überdenken und Neudefinition des Design-Begriffs“. Fast 60 internationale Fachautoren durften sich auf beinahe 700 Seiten daran versuchen – sie kommen übrigens alle aus den kapitalistischen Industrienationen. Es ist wesentlich eine Verständigung zwischen Österreich, Italien, der BRD und den USA. „Design ist unsichtbar“ ist also ein Sammelwerk und ein ideologisches Buch. Es versucht Begründungen und Erklärungen zur eigenen Lage – sie geraten meist zur Metaphysik. Beide werden konfus: die Designer und das Publikum. Man sollte es daher mit Mißtrauen zur Hand nehmen. Über die wirtschaftliche Interessenlage der Branche wird in ihm nichts ausgesagt, gleichwohl es davon handelt; sie bildet den unsichtbaren Hintergrund der vorgetragenen Programme und motiviert das Hilfsangebot der Gestalter, das besagen soll: Hört uns an, wir haben eine Botschaft! Was ist der Inhalt dieses beanspruchten Wissens, das dem Designer mit der eigenen Sinnfindung gleichzeitig das wirtschaftliche Überleben garantieren soll? Worauf beabsichtigt er seine unentbehrliche kreative Potenz zu richten, zu seinem und der Gesellschaft Wohle?

Das erste, was die meisten Beiträge des Buches eint, ist die Absage an den Funktionalismus. Hat der Antifunktionalismus das Terrain erst einmal abgesteckt, wird der Acker bestellt. Dann folgt das eigentliche Programm und damit die Botschaft.

Leuchtendes Beispiel hierfür ist Gaetano Pesce mit „Der kollektive Schiffbruch“. Es fallen keine Argumente, Gestimmtheit ersetzt Argumentation. Anhand eines fiktiven Herrn Klaus Schultz – genauer: nur durch den Namen – soll die Uniformität und fehlende Kunde, „wer wir sind, woher wir kommen, wo wir wohnen“ bewiesen sein. Und dieser, aus der „Massengesellschaft“ resultierenden Nicht-Kommunikation soll eine, die Pesce als Kommunikation der Minderheit bezeichnet, folgen. Sie erscheint an Beispielen, die nichts sein sollen als Träger von Botschaften. „Dann erst werden wir uns in unserer jetzigen privaten Periode wohlfühlen“ (304). Im Kern ist das die Kommunikation innerhalb einer geschlossenen Mentalität, schärfer: Die in-

nerhalb einer Elite – und die will verständlicherweise mit sich selbst identisch bleiben. Angela Hareiter zog ihre bedeutungsvolle Formulierung von der „Identität, die aus den Dingen kommt“ (9) aus derselben Vorstellung einer geschlossenen Mentalität. „Identität“ bezeichnet die Definition des Menschen über seine besonderen Objekte, die ein entsprechendes Design erfahren haben und dem Individuum dadurch Freiheit, Einmaligkeit, Fähigkeit zur Kommunikation ermöglichen. Diese Denkweise hat geistesgeschichtliche Wegbereiter: Mowes benennt in diesem Zusammenhang Schopenhauer, Nietzsche, Wagner. „Kunst wird für sie zum Pharmakon, mit dem sie vor der sinnlosen Wirklichkeit auf der Flucht sind. Gestaltung konnte nichts anderes sein als Überformung, Verschleierung der schrecklichen Realität“ (134).

Design ist unsichtbar, hrsg. von Helmuth Gsöllpointner u. a. / Österreichisches Institut für visuelle Gestaltung, Löcker Verlag, Wien 1981 (693 Seiten, 192 Farb- und 1069 – z. T. sehr kleine – S/W-Abb., 128,- DM).

Der Rückgriff darauf ist ein Aspekt der Ästhetisierung. Das Design erhält in diesem Funktionszusammenhang eine wesentliche Aufgabe. Es will keine bessere, sondern eine edlere Welt. Die Veredelung der Dinge will nichts spezifisch Neues an ihre Stelle setzen. Sie fördert die Ausdifferenzierung der getrennten Lebensbereiche und befestigt die korrumpierende Wirkung der Kultur auf die Sinnlichkeit der Menschen in der Klassengesellschaft. Es klingt wie die Sehnsucht nach „ein bißchen Frieden“, wenn gefordert wird: dem Arbeiter eine angenehme Freizeit, dem Entfremdeten mehr Selbstverwirklichung zu Hause, dem Unbefriedigten mehr Identität. Je unabweichlicher die Bedingungen der Realität ins Bewußtsein drängen, desto größer der Bedarf an betäubender Phantastik. Geht man von dieser Diagnose aus, erscheinen die Anforderungen an das Design, die entwickelten „Perspektiven für die unmittelbare Zukunft“ erst im rechten Licht. Der Prozeß der Ästhetisierung ist zusammenfassend die Verschiebung der Arbeitsaufgabe der Designer von der Organisation von Gebrauchswerten zur Entwicklung von Bedeutungen. Sein Resultat ist

das Bedeutungsding, dem man sich als Benutzer nur noch rituell nähern kann. Und das Bedeutungsding kennt nur die Form.

Mendini versucht das in „Das Ende des proletarischen Mythos“ gar theoretisch zu begründen. Alles ist Kitsch ist die Ausgangsbehauptung und der Zielpunkt der Ausführungen. Basis des Kitsches sind Konsumismus, Masse, Serie, Überflußgesellschaft und Supermarkt. Nichts ist mehr authentisch, nichts existiert als Bedarf, als Notwendiges, alles ist eher Gier, ohne Anstrengung bedientes Bedürfnis. Damit steht die Grundthese: „Kitsch ist nicht eliminierbar. Deshalb ist es besser zu lernen, mit ihm zu leben, ihn zu zähmen, indem man allmählich versucht, ihn auf ganz persönlicher Ebene zu bewältigen (Exkurse, die nur dem Intellektuellen vorbehalten sind)“ (286). Also, sie sind wieder da, die Intellektuellen mit den Privilegien, die führen wollen, die jegliche Regung, jegliches soziale Verhältnis nach ihrem Gusto organisieren wollen. Bedingung für diese Idee ist, daß keine Widersprüchlichkeit die gesellschaftlichen Verhältnisse bewegt, sondern eine unilaterale, eindimensionale Beziehung das Regelungsprinzip geworden ist. Die Einsicht möge sich durchsetzen, daß es einen „Hang zum Konsum“ (287) gibt und die „Tatsache, daß kein revolutionäres Proletariat mehr existiert“ (288) auch. „Der Klassenkampf hat kapitulieren müssen“ – und jetzt ist die Eindimensionalität also vollständig. In solcher Situation gibt es für Mendini drei gleichermaßen elitäre Möglichkeiten des Handelns: „das Paradies der Droge oder die terroristische Vereinigung. Es gibt einen dritten Weg, aber er ist der schwierigste: Jenen des unglücklichen Bewußtseins“ (289).

Was heißt das übersetzt? Die Intellektuellen wollen dichter an die Macht, die beiden ersten Wege sind probiert und bringen keinen Erfolg. Und der dritte verspricht ihn, weil er – übersetzt – die Anpassung an die herrschende Klasse ist. Und wie soll die Anpassung vor sich gehen? Mit einer Verwirklichung von Reichtum, indem das „armselige Design“ überwunden wird. Das hört sich gut an, hat aber keinerlei Konkretion, außer die Bildbeispiele von Mendini und einen Begriff: den der „universalen sozialen Wiederaneignung der expressiven Funktion“ (290), was immer das sein mag. „Das postmodernistische Design... darf nicht groteskerweise jenem Konsumismus folgen, der in den Produktionscharakteristiken der Wohlstandsjahre verwurzelt ist: die Wandlung vom Kapitalismus zum Sozialismus darf nicht einem Design der Armseligkeit Platz machen“ (290).

Was meint das, Sozialismus ja, aber

bitte nicht armselig? Klar: der jetzige Sozialismus hat – materiell – den gut situierten Intellektuellen der Metropolen nichts zu bieten, da geht es ihnen hier allemal besser, im Wohlstand. Aber: Man sollte doch bitte nicht vergessen, daß der Sozialismus nicht primär den Bedürfnissen der Intellektuellen folgt. Das, was ihnen am Sozialismus am wichtigsten scheinen mag, ist etwas anderes, als dem Sozialismus am wichtigsten ist. Es geht natürlich nicht ganz nahtlos, die Wirklichkeit kennt dann doch Widersprüche. So sieht Mendini ein Auseinanderklaffen von oktroyiertem Projekt, von dem, was „wir Intellektuellen ihm (gemeint ist der Massenmensch) aufgezungen haben“ (293) und dem, was er „für sich adaptiert hat“ (293). Das ist das Zugeständnis, daß das Leben eben nicht designt wird, daß nicht alle kulturelle Existenz der Menschen durchdrungen ist von Warenästhetik.

Ein Widerspruch, der hätte produktiv gemacht werden können. Was aber schlägt Mendini vor, sich und den Kollegen, die er „wir bürgerlichen Entwerfer“ (292) nennt, denen „die Linke... nicht mehr als einziger, sicherer strategischer Bezugspunkt gesehen werden“ (291) darf? Er schlägt vor, zum „Warmblüter mit wechselwirkendem Hin- und Rückfluß“ (291) zu werden, also auf neue Weise zu versuchen, die alte Vorstellung von Dominanz wieder durchzusetzen. Und damit kommt er an seinen Ausgangspunkt zurück, den er jetzt zum Programm erhebt: Das Banale, das Allgemeine also, ist ihm stets Kitsch, mit Hilfe einer „Methode der Kitsch-Planung“ (294) ihn herzustellen ist ihm Ideal. „Kitsch ist... ein starkes, unüberwindliches, geographisch sehr verbreitetes und von Sieg zu Sieg eilendes Faktum. Es lohnt, daraus Vorteile zu ziehen“ (294).

Er tut es, indem er den Reichen die Kitsch-Beziehung plant und gestaltet. Statt nützlicher, verträglicher und unaufwendiger Gebrauchswerte werden symbolträchtige und affektheisende Gebilde dem Individuum gegenübergestellt. Soll Mendini das machen – Käufer wird er finden. Nicht nur das Proletariat interessiert ihn nicht, er kann der umgekehrten Beziehung sicher sein. Und das unglückliche Bewußtsein wird sein privates Problem bleiben. Über Gebrauchswerte oder brauchbare Massengüter muß in seinem Zusammenhang nicht weiter geredet werden. Schon eher von der Symmetrie und der „Geometrie der Liebe“, wie der postmoderne Gesamtpraktiker Christopher Alexander. Mit einer gehörigen Portion Metaphysik versucht er, seinen Eklektizismus zu begründen. Er stellt zunächst fest, daß wir heutzutage ty-

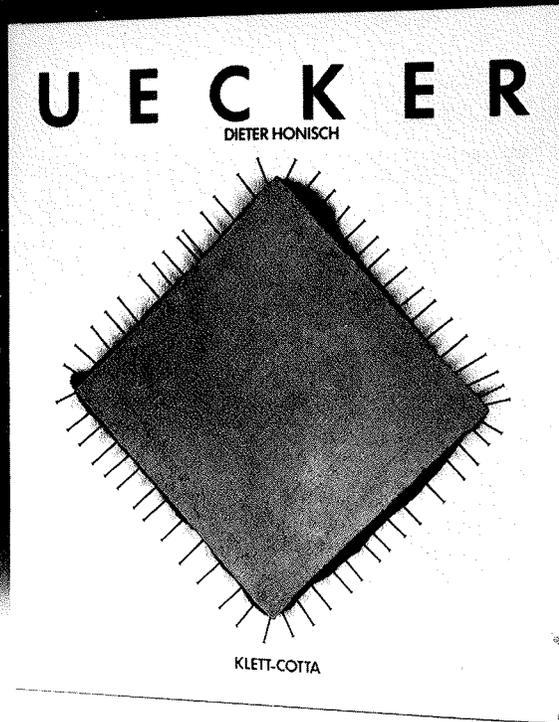
rannisiert werden von einer Gestaltung, die zur Entpersönlichung treibt, alles gleichmachen will und in Uniformität und Monotonie verkommt. Verlust der Identität durch die moderne Rationalisierung. „Es ist daher anzunehmen, daß die Menschen eines Zeitalters, in dem die Dinge als Spiegel des Ichs versagen, zwangsläufig nervös und unglücklich sein müssen“ (112). Es kostet ihn 14 Jahre seines Lebens, die abhanden gekommenen aussöhnenden Qualitäten in der Gestaltung vergangener Epochen aufzuspüren.

Dabei fand er die „zeitlose Qualität der Dinge“, die bestimmt ist von der „Geometrie der Liebe“. „Menschen aus allen Gesellschaftsschichten und Kulturen stimmen über diese Dinge, die Spiegel des Selbst sind, überein“ (111). Die These von der festgefühten Welt der Dinge ist die von der Universalität der menschlichen Natur zu allen Zeiten und will den Menschen als geschichtsloses Wesen ausweisen. Alexander sentimentalisiert einen unabänderlichen Kreislauf des menschlichen Lebens. Endlich wissen wir, daß wir alle zur großen Familie der Menschheit gehören, daß die Entwicklung und Verschiedenheit der Lebensumstände und Lebensläufe nicht so wichtig sind. Was zählt, ist die Essenz: Geburt, Liebe, Lernen, Glück, Schmerz, Leid, Heirat. Zu traditionellen Zeiten herrschte darüber Konsens, die Welt war „aus unerfindlichen Gründen und in beinahe mysteriösem Sinn eine festgefühtete Welt“ (101). Wir sollen zu ihr zurückfinden: Symbole dieser idealen Ordnung finden sich unter seinen Abbildungen: ein Herrgottsschnitzer, eine chinesische Pagode – „eine Urform von zeitloser Qualität“. „Heutzutage ist die Welt jedoch weit davon entfernt, festgefüht zu sein... wir leben in einer Welt des Zweifels... und so ist für uns, die wir uns so sehr von den Menschen der traditionellen Gesellschaft unterscheiden, die Frage ‚Was ist Design‘ brennend und bedarf der Antwort“ (102). Er freilich hat sie für sich gefunden, beim Basteln und Bemalen eines einfachen Tablett, beim Erzeugen einfacher Möbel und Fliesen, bei Malerei auf Holzklötzen und beim Machen kleiner Gemälde. „Und jemand, der einmal die Möglichkeit erfahren hat, in einer Welt zu leben, in der diese Eigenschaft geschaffen wird, wird nie absichtlich in unsere heutige barbarische Welt zurückkehren“ (114).

Von solchen Positionen finden sich viele Schattierungen in dem 3000 Gramm wiegenden Buch, das übrigens unbrauchbar designt ist: es ist zu dick, die Typografie ist miserabel eingesetzt und es geht sehr schnell aus dem Leim. Aber, pardon, Gebrauchswertaspekte sind nur wenig gefragt. Anders bei Argan, der als Ausnahme

in diesem Werk fundierte Forderungen entwickelt. Er argumentiert bewußt auf der Basis von Massenproblemen. „Die Massenkultur ist die *Conditio sine qua non* für das Fortbestehen und die Weiterentwicklung einer industriellen Wirtschaft und Technologie“ (86). Und er sieht das konkret: „Es kann keine von einer Klassenstruktur verwaltete Produktion geben, die in einem System der Massenkultur konsumiert werden soll“ (86). Das sind doch deutliche Sätze, die wissen, über wen sie reden, wenn sie über etwas reden. So zeigt er diesen Widerspruch an den Lebensbedingungen der Städte und an den konkreten Verfügungen darüber auf und resümiert: „Fast überall nahmen die großen Spekulanten, ohne auf großen Widerspruch zu stoßen, die durch den wachsenden Zustrom notwendig gewordene Umgestaltung der Städte in die Hand. Der Schaden, den sie angerichtet haben, ist nicht wieder gutzumachen“ (87). Und: „Die Stadt ist ein im Namen von Privatinteressen verwaltetes öffentliches Gut“ (88). Also: Nicht die Planer und ihre Vorschläge, nicht die Funktionalisten haben die Städte schaffen dürfen. Sie sollen es aber, allerdings erfordert das Änderungen: „Es geht nicht mehr darum, eine ideale Ordnung zu entwerfen, sondern darum, eine reale Unordnung zu bekämpfen. Zweifelsohne ist es für die Designer an der Zeit, nicht mehr nur technische, sondern politische Entscheidungen zu treffen“ (89). „Es bleibt ihnen nichts anderes übrig, als die Unordnung als ein Produkt eines unbewußten Impulses hinzunehmen... der kontrolliert werden und... auf die (Ebene) eines konkreten und konstruktiven Engagements gehoben werden kann“ (89).

Die Forderung ist damit klar: Es geht, ganz im Gegensatz zum allgemeinen Tenor des Buches, um Planung, denn: „mit dem Plan trifft die Gesellschaft nicht nur die Entscheidung, daß sie anders werden will, sondern auch inwiefern sie anders werden will. Der Plan kann alle technischen Möglichkeiten mobilisieren und neue entwickeln, damit dieser Fortschritt realisiert werden kann“ (92). Er erfordert neben dem Engagement nur auch noch die Abkehr von der Idee, ewige Werte schaffen zu wollen; statt dessen sind brauchbare Lösungen gefragt. Die Zukunft muß eben bereits jetzt vorbereitet werden.



Uecker

von Dieter Honisch
mit Werkverzeichnis von Marion Haedeke
Gestaltung: Tünn Konerding

268 Seiten, 712 Abb., 14 davon in Farbe, Format: 29 x 33,5 cm

Normalausgabe

Preis bis 31.12.1983 168,- DM, danach 198,- DM.
ISBN 3-608-76150-0

Vorzugsausgabe

mit je einem Prägedruck im Format 33,5 x 29 cm zusammen mit einer
16seitigen Lithographie (handgeschriebener Lebenslauf von Günther Uecker),
beides signiert und numeriert

Auflage: 4 Ausgaben je 50 Exemplare I-L. In Kassette 380,- DM

Gesamtausgabe

enthält alle 4 Prägedrucke und die 16seitige Lithographie,
signiert und numeriert. Auflage 75 Exemplare 1-75. In Kassette 1380,- DM,
ISBN 3-608-76176-4

Dieser erste Band der neuen Reihe »Monographien zur Kunst der Gegenwart«
ist die umfassende Bestandsaufnahme des gesamten Werkes von Günther
Uecker. er gehört zu den wenigen deutschen Künstlern, die nach dem Krieg
internationale Beachtung gefunden haben. Seine Leistungen als Maler, Objekt-
und Aktionskünstler, als Druckgrafiker, Architekt und Bühnenbildner wurden durch
viele Ausstellungen und Ankäufen in Museen und Galerien in der ganzen Welt
gewürdigt. 1983 ist er Träger des Kaiserrings der Stadt Goslar.

Bitte fordern Sie unseren Sonderprospekt an.



Klett-Cotta

Postfach 809, 7000 Stuttgart 1



Sergej Rogalejew (UdSSR) Songmi, 1971, Radierung, 46,5 × 64,5 cm

Bernhard Heisig (DDR), Heldische Zeiten, Blatt 22, 1967/68, Lithographie, 39 × 30 cm

Gábor Pásztor (VR Ungarn), Wir sollen es nicht vergessen, Lithographie, 69 × 48 cm

Gegen den Krieg

Künstler aus sieben sozialistischen Ländern stellen aus
von Lisa Puyplat

Die Angst der Menschen vor dem Weltuntergang, die sich jahrhundertlang in Visionen von Naturkatastrophen und göttlichen Straferichten äußerte, ist heute konkretisiert in der Angst vor einem neuen Krieg. Weltuntergang ist kein Schicksal mehr, er ist machbar geworden. Dieses Bewußtsein vereint Menschen über alle politischen Grenzen hinweg, weil die Gemeinsamkeit dieser Angst stärker ist als die Unterschiede der ideologischen Überzeugungen.

Diese Angst vor dem Krieg manifestiert sich anders als früher weniger in dem im anderen Volk gesehenen Gegner als in der



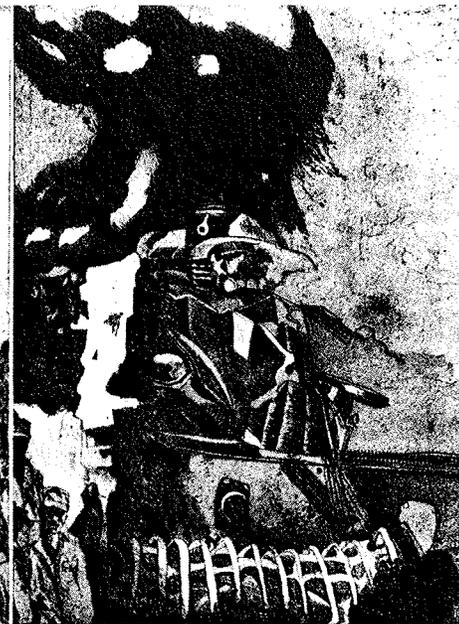
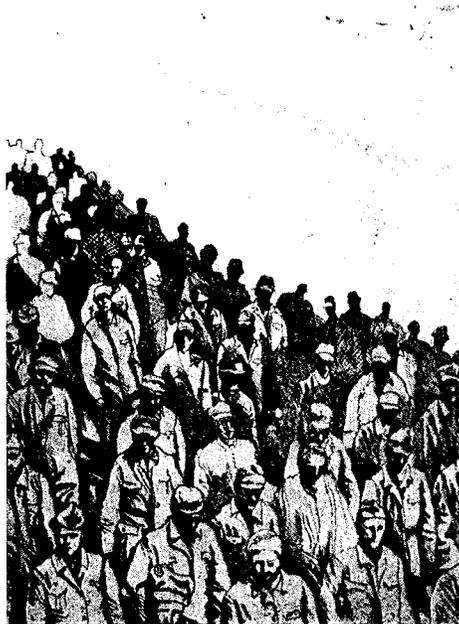
Angst vor den auch im eigenen Land gelegenen Waffen, vor den „Falken“ unter den Rüstungspolitikern. Weltweit wird diese Sorge solidarisch artikuliert von Menschen aller Bevölkerungsschichten und Generationen, von Künstlern und Intellektuellen, von Arbeitern und Studenten.

In diese Bekundungen des Lebens- und Überlebenswillen reiht sich auch die Ausstellung „Künstler von sieben sozialistischen Ländern gegen den Krieg“ ein, die in diesem Jahr in verschiedenen Städten der Bundesrepublik zu sehen ist und von den Künstlerverbänden der beteiligten Länder zusammengestellt wurde. Dieses erste große gemeinsame Ausstellungsprojekt der Botschaften der sieben Länder wurde an den jeweiligen Ausstellungsorten in Zusammenarbeit mit den Kommunen durchgeführt. Die Wanderschaft durch die bayerischen Städte organisierte der Arbeitskreis für gemeinsame Kulturarbeit bayerischer Städte in Verbindung mit der Botschaft der UdSSR. Nach dem Start in Saarbrücken ging die Ausstellung über Ulm, Erlangen, Schwäbisch Hall, Ingolstadt, wo sie jeweils große Resonanz beim Publikum fand, und wird danach in Bremen und in weiteren Städten zu sehen sein.

Die Ausstellung vereint etwa 300 Arbeiten von 100 Künstlern aus Bulgarien, der DDR, der Sowjetunion, Polen, der Tschechoslowakei, Ungarn und Vietnam. Über das gemeinsame Anliegen hinaus ermöglicht neben der Begegnung mit Künstlern, die seit einigen Jahren einen prägenden Einfluß auch in der westlichen Kunst geltend machen (u. a. Fritz Cremer, Jiri Anderle, Bernhard Heisig) auch ein Kennenlernen von hierzulande nahezu unbekannter sozialistischer Kunst. Bulgarien, Vietnam und – trotz der spektakulären Kunstankäufe der letzten Zeit – auch die Sowjetunion bilden noch immer weiße Flecken auf der westlichen Kunstlandkarte.

Deutlich wird in dieser Zusammenschau, daß sozialistische Kunst weniger homogen ist, als es üblicherweise aufgrund der ideologischen Gemeinsamkeiten vermutet wird. Unterschiede bestehen, bedingt durch das gemeinsame Thema, vorwiegend im Formalen. In den Zeichnungen und Lithos, den Radierungen, Holzschnitten und Plakatentwürfen zeigt sich die Nähe zur künstlerischen Eigenart des eigenen Volkes ebenso wie die Beziehung zur abendländischen Kunsttradition und das Eingebundensein in aktuelle Tendenzen internationaler Kunst.

Homogenität allerdings bestimmt die Auffassung des Themas. Die Angst vor dem Krieg drückt sich nicht in Bildern von einer künftigen atomaren Katastrophe aus, sondern sie wird beschworen in dem, was



Stojan Stojanov (VR Bulgarien), aus dem Zyklus 1941–1945

einmal war, in gemeinsam erlebten Schrecken und Bedrohungen. Angeklagt sind in den meisten dieser Bilder die beiden Weltkriege, in denen der Kampf eine neue schreckliche Dimension erhielt, die sich durch Begriffe wie „Tötungsmaschinerie“, „Massenvernichtung“ und „Ausrottung“ bezeichnen läßt. „Hiroshima“ und „Majdanek“, Panzer und Bomben, der geschundene und der gekreuzigte Mensch erscheinen in diesen Bildern als Chiffren, die den Menschen in Ost und West gemeinsam sind als Synonyma für das Grauen des Krieges.

Immer haben Künstler Worte und Bilder für die Ächtung des Krieges gefunden und machten sich dadurch zu Sprechern für die leidende Menschheit. Gryphius und Goya,

Frans Masereel und Georg Heym, Ossip Zadkine und Heinrich Böll formten jeder auf seine Weise die durchlebten Schrecken zu Mahnmalen für künftige Generationen. Nach jedem Krieg riefen die Künstler ihr „Nie wieder Krieg!“.

Heute ist es der bedrohte Friede, der diese Parole des Protestes herausfordert. Es wird immer deutlicher, daß gegen einen künftigen alles vernichtenden Krieg, für den Begriffe wie „Enthauptungsschlag“ und „Mega-Tod“ stehen, sich nurmehr durch einen „Präventiv“-Protest etwas ausrichten läßt.

Keine US-Intervention!

Plakate aus Nicaragua
Von Richard Grübling



„Vorwärts, Brigadisten! Produktion und Alphabetisierung gehören zusammen! Hoch die Faust! Das Buch geöffnet!“ Plakat des Erziehungsministeriums zum „Nationalen Kreuzzug der Alphabetisierung“, 1980. Die Alphabetisierungskampagne wurde nicht als pädagogische Maßnahme deklariert, sondern als Krieg gegen die Unwissenheit. Deshalb wurde auch nicht von einer Kampagne, sondern von einem Kreuzzug gesprochen. Die Alphabetisatoren wurden Brigadisten genannt, weil sie in Brigaden zusammengefaßt waren. Sie bildeten das Volkshier der Alphabetisierung. Es bestand aus 95000 Schülern und Studenten, die, angeleitet durch den sandinistischen Jugendverband, nach dem Schneeballsystem in einwöchigen Kursen ausgebildet wurden und in fünf Monaten ca. einer halben Million Menschen das Lesen, Schreiben und Rechnen beibrachten. „Begeistert von den Ideen der sandinistischen Revolution zogen sie in entlegene Dörfer, lebten und arbeiteten gemeinsam mit den Bewohnern, nutzten die freie Zeit, um sie zu unterrichten, und klärten sie über die Ziele der Revolution auf. Gleichzeitig erfaßten sie wichtige Daten über das wirtschaftliche und soziale Leben der Menschen“ (Jürgen Queitsch). In der Geometrisierung und in der Bewegung der stilisierten Silhouetten des Brigadisten und der Brigadistin nimmt das piktogrammartige Plakat Formen des russischen Konstruktivismus auf. Farblich ist es auf die Nationalfarben Blau-Weiß-Blau (linker Rand) und Rot-Schwarz (Brigadisten) abgestimmt.

Seit dem Sieg der sandinistischen Revolution am 19. Juli 1979 hat sich die grafische Propaganda in Nicaragua zu einem neuen Massenkommunikationsmittel entwickelt. Es gibt keine politische Kampagne, keine Aufgabenstellung, die nicht durch Plakate, Wandgemälde oder Flugblatt vermittelt und präzisiert wird (vgl. in diesem Zusammenhang auch Lore Schultz-Wild: Bauern, Indios, Muralisten. Kunst in Nicaragua und Reiner Diederich/Richard Grübling: Jesus und die Guerilleros. Gespräch mit Bauernmalern aus Nicaragua, beides in tendenzen Nr. 140/1982). Während des Kampfes gegen Somoza konnte die bildende Kunst sich wenig entfalten; es gab keine Ausbildungsstätten, angehende Grafiker mußten das Land verlassen. Wie in vielen anderen Bereichen (z.B. soziale Einrichtungen, Naherholungsgebiete) begann hier die Revolution praktisch bei Null.

Heute gibt es z.B. bei der DEPEP (Abteilung für Propaganda und politische Erziehung bei der FSLN-Sandinistische Befreiungsfront) in Managua vier ausgebildete Grafiker. Eine von ihnen ist Colette Fine. Sie stammt aus Frankreich, unterrichtete in Mexiko Zeichen und Design und arbeitet seit 1977 für die Sandinisten. Nach dem Sieg der Revolution übersiedelte sie nach Nicaragua. Sie hat umlernen müssen: „Es gibt ein Problem. Wir sind ausgebildet, wir haben Grafik studiert, und es ist für uns ganz leicht und selbstverständlich, Symbole zu entschlüsseln. Ich habe die Erfahrung gemacht, daß die Nicaraguaner sehr wenig Symbole benutzen und verstehen. Deshalb müssen wir Symbole sparsam einsetzen. Sie müssen sich auf figurliche Vorstellungen zurückbeziehen. Symbole lesen zu können, kann von einem Volk nicht erwartet werden, das nicht darauf vorbereitet wurde und zur Hälfte aus Analphabeten bestand. Heute sind die Symbole des Volkes seine Fahnen, die blau-weiß-blaue Nicaraguas und die rot-schwarze der Sandinisten.“ Dies erklärt, warum die meisten Plakate Bildgeschichten erzählen.

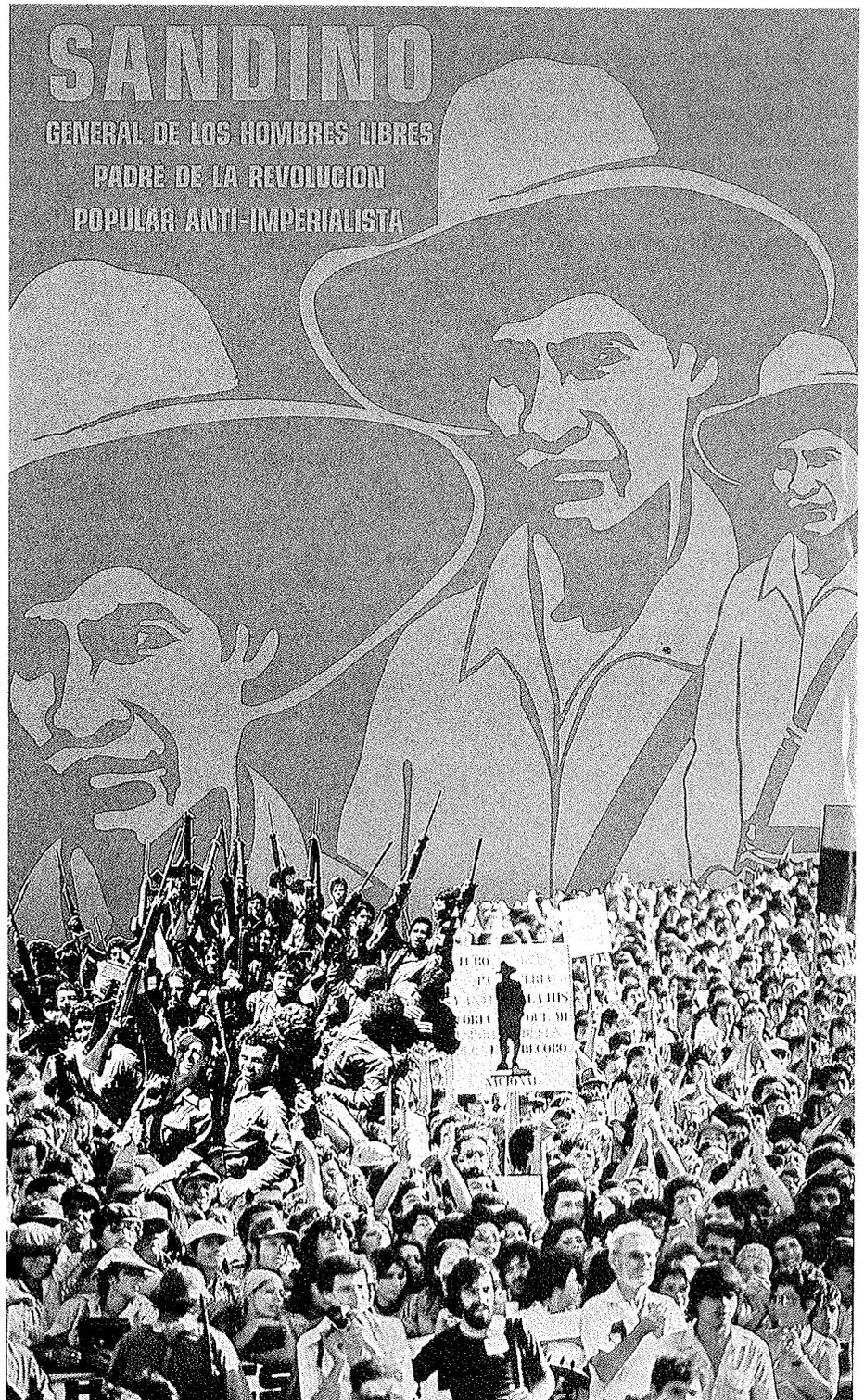
Noch eine andere Erfahrung hat Colette Fine gemacht: „Wir haben gesehen, daß in einzelnen Regionen die Problemstellungen sehr lokalspezifisch sind und manchmal unsere Plakate dort der Wirklichkeit nicht entsprechen. Weder entspricht die Gestaltung dem lokalen Aussehen der

Menschen, Pflanzen und Landschaft noch die Propaganda dem Bildungsstand und den Bedürfnissen der Bewohner. Wir müssen unsere Plakate also den spezifischen Verhältnissen und Bedingungen anpassen und mehr dezentralisieren, auch wenn es sich um allgemeine Kampagnen handelt.“

Es ist nicht verwunderlich, daß unter solchen Bedingungen das politische, funktionale Plakat dominiert. „Wir werden z.B. aufgefordert, grafische Propaganda für eine Kampagne oder einen Jahrestag zu entwickeln. Zunächst erarbeiten wir zu jedem einzelnen Punkt der Aufgabenstellung den Typus der grafischen Unterstützung – sei es nun ein Plakat, ein Flugblatt oder eine Broschüre. Danach gehen wir von der Botschaft aus und beraten uns mit den Genossen, die die Texte machen, um Losungen zu finden, die vom Volk verstanden werden, leicht zu behalten sind und möglichst zu einer konkreten Aktion aufrufen. Dann erst machen wir grafische Vorschläge, aus denen unsere Verantwortlichen die besten auswählen. Anschließend erstellen wir die Druckvorlage – viele Leute sind an unserer Arbeit beteiligt, bis die Drucker sie beenden. Und danach kommt die Kritik. Die DEPEP erhält viele Rückmeldungen, die wir auf unsere Arbeit anwenden. Wir selbst machen Stichproben und fragen z.B. die Putzfrauen, Chauffeure und Sekretärinnen, um zu überprüfen, ob sie alles verstehen. Das Niveau von Managua entspricht aber nicht dem ganzen Land. Die DEPEP sollte zukünftig eine Kommission einrichten, die unsere Arbeit in allen Regionen systematisch auswertet. Das Bildungsniveau unserer Bevölkerung wird sich heben, die grafische Propaganda und unsere Verlage müssen darauf antworten. Dieser wechselseitige Prozeß wird der kulturellen Entwicklung des Volkes zugute kommen.“

Nur ein Jahr lang konnte sich das sandinistische Nicaragua relativ ungestört an den Wiederaufbau des Landes machen. Sofort sichtbare Erfolge gab es bei der Alphabetisierungs- und Gesundheitskampagne. Gleichzeitig nahm die Aggression des US-Imperialismus und der Konterrevolution zu. Auf Kosten des wirtschaftlichen Wiederaufbaus müssen die Sandinisten seit 1981 verstärkt für die Selbstverteidigung gegen die drohende US-Intervention mobilisieren. Stand 1980 die Alphabetisierungskampagne im Mittelpunkt der Massenaktivitäten, so lautete das Jahresmotto 1981 „Verteidigung und Produktion“, 1982 „Einheit gegen die Aggression“ und 1983 „Alle Waffen dem Volk!“ Die abgebildeten Plakate zeichnen diese Entwicklung nach.

„Internationale Solidarität mit Nikaragua. 50 Prozent von uns Nikaraguanern können weder lesen noch schreiben. Wir wollen lesen lernen!“ Plakat des Erziehungsministeriums zum „Nationalen Kreuzzug der Alphabetisierung“, 1980. Die Alphabetisierungskampagne dauerte vom 24. März bis zum 23. August 1980. Sie ist die erste große Leistung der sandinistischen Revolution. Im internationalen Vergleich ist sie die erfolgreichste Alphabetisierungskampagne überhaupt. Die Analphabetenrate wurde von 50 auf 13 Prozent gesenkt. Nikaragua erhielt dafür von der UNESCO eine Auszeichnung. Die Plakatzeichnung in der Form eines Piktogramms war das Leitbild der Kampagne und wurde vor allem in Managua eingesetzt: ein Mann und eine Frau mit den „Waffen“ der Alphabetisierungskampagne, dem Heft und dem Bleistift, eingerahmt von der blauweiß-blauen Fahne Nikaraguas und der rot-schwarzen der Sandinisten.



„Sandino – General freier Menschen, Vater der antiimperialistischen Volksrevolution.“ Plakat der DEPEP, 1980, zum 46. Todestag von General Augusto César Sandino. Sandino kämpfte mit einem Arbeiter- und Bauernheer von 1927 bis 1932 erfolgreich gegen die US-Besatzungstruppen in Nikaragua. Bei ihrem Abzug setzten die USA Anastasio Somoza Garcia als Kommandeur der von ihnen geschaffenen Nationalgarde ein. Somoza ließ Sandino am 21. Februar 1934 ermorden. Das schönste Sandino-Plakat, das ich bisher gesehen habe. Aus

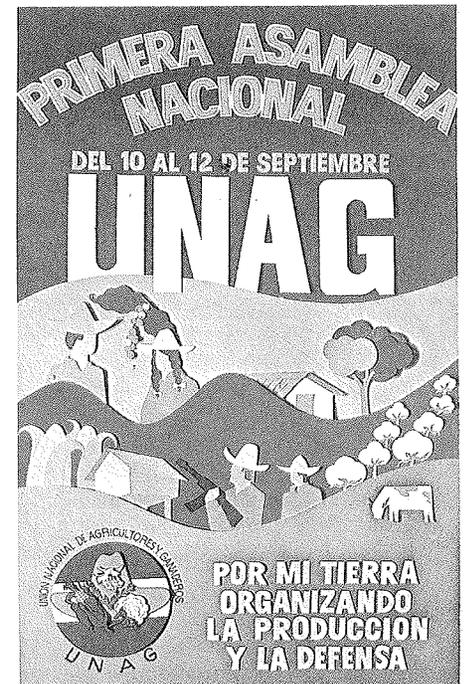
der riesigen Menschenmenge, die den Sieg der Revolution gegen Anastasio Somoza Debayel am 19. Juli 1979 feiert – darin einmontiert die bewaffneten Kämpfer der Sandinistischen Befreiungsfront (FSLN) – wächst die Silhouette von Sandino hervor. In seinem Namen haben sie sein Erbe vollendet und auch die nationalen Unterdrücker besiegt! Die Kombination von grafischen und fotografischen Elementen ist für das nikaraguanische Plakat ungewöhnlich. Die heutigen Plakate sind direkter, weniger effektiv.

„Dieser Boden ist mein Boden – kein Yankee kann ihn mir nehmen!“ Plakat der DEPEP für die Landbevölkerung, 1981. Das Plakat ist eine regionale Version des Hauptplakates der Kampagne „Verteidigung und Produktion“ von 1981. Die Gestalt ist jetzt eindeutig ein Bauer, bewaffnet mit Machete und Maschinenpistole.

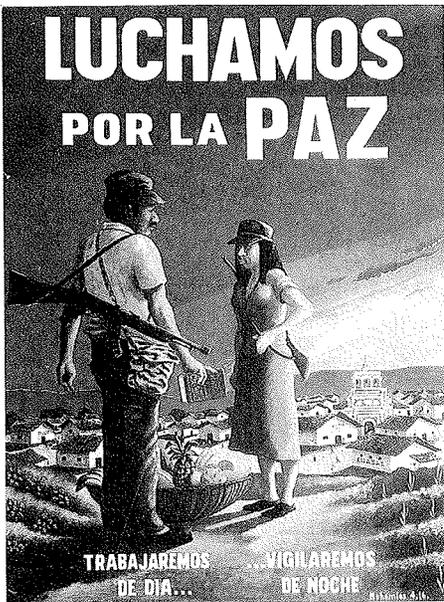


„Gleich zu welchem Preis – wir erfüllen unsere Pflicht für das Vaterland!“ Plakat der DEPEP zum 3. Jahrestag des Triumphs der Revolution, 19. Juli 1982. Dominiert wird das Plakat von der rotschwarzen Eins, die eine steil steigende Diagonale bildet und wohl den nicht nachlassenden Elan der Revolution symbolisieren soll. Hinterlegt sind die Inhalte des Elans: der verteidigungsfähige Bauer auf dem Traktor im Schwung eines riesigen Maschinennrades. Auch in diesem Plakat sind in der starken Geometrisierung Elemente des russischen Konstruktivismus aufgenommen worden.

„Für unseren Boden organisieren wir die Produktion und die Verteidigung.“ Plakat zur ersten Nationalversammlung der UNAG (Nationale Union der Bauern und Viehzüchter) im September 1982. In Form einer Miniatur wird hier das Plakatomot für die primär bildorientierte Landbevölkerung umgesetzt. Typische Pflanzen und die hügelige Form der Landschaft sind stilisiert ins Bild gesetzt.



„Sie kehren nicht zurück!“ Plakat der DEPEP, 1983. Das Fotoplakat zeigt Soldaten der somozistischen Nationalgarde, die heute das Hauptkontingent der konterrevolutionären Banden im Grenzgebiet zu Honduras stellen. Sie werden vom CIA finanziert und von Profi-Killern zu „Freiheitskämpfern“ umgeschult.



„Wir kämpfen für den Frieden. Wir arbeiten am Tage ... wir wachen in der Nacht. Nehemias 4,16.“ Plakat der Basiskirche, 1983. Das Plakat zeigt in Form naiver Malerei eine der Abwehrmaßnahmen gegen die Konterrevolutionäre, kurz „Contras“ genannt: Nachtwachen. Sie werden von den sandinistischen Stadtteilkomitees organisiert und sind nicht nur bewaffnet. Der Wächter hält das Neue Testament mit der Aufschrift „Lateinamerika“ in der Hand.





**Madre,
tu heroísmo sustenta
la moral del Combatiente.**

„Mutter, Dein Heldentum unterstützt die Moral der Kämpfer.“ Plakat der DEPEP zum Tag der nikaraguensischen Mutter, 30. Mai 1983. Ein Fotoplakat zu Ehren der Hauptleidtragenden im Kampf gegen Somoza und die Contras. In den kinderreichen Familien Nikaraguas gibt es kaum eine Mutter, die nicht mindestens einen Sohn verloren hat.



„Alle Waffen dem Volk!“ Plakat der DEPEP zum vierten Jahrestag des Triumphs der Revolution, 1983. Nicaragua bereitet sich auf den Krieg gegen den US-Imperialismus vor. Die Verstärkung der Verteidigungsbereitschaft ist eine Überlebensfrage. Etwa 300000 Nicaraguaner, bei einer Gesamtbevölkerung von nur knapp drei Millionen Menschen, schlossen sich bisher den sandinistischen Volksmilizen an.



„Sandino lebt im Kampf für den Frieden!“ Plakat der DEPEP, 1983. Wie ein Vulkanausbruch hebt sich der Kopf Sandinos aus der Vulkanlandschaft Nikaraguas hervor. Die Taube im Vordergrund ist sein Zeichen: Frieden für die Unterdrückten, Aufstand gegen die Unterdrücker.

Die Würde des afrikanischen Menschen

Kunst aus Alt-Nigeria
von Wolfgang Grape

Die Ausstellung „Kunstschätze aus Alt-Nigeria“ im Hildesheimer Roemer- und Pelizaeus-Museum (5. 6.–23. 10. 1983) sollte nach einem Katalog-Grußwort „zu Toleranz und besserem Verständnis der Menschen untereinander beitragen“. „Der Glanz des alten Afrika“, so nannte der „Stern“ vom 9. 6. 1983 einen ausführlichen Bericht über die Ausstellung; er zitierte einen treffenden Satz aus der Einführung des Kataloges von Ekpo Eyo, dem Direktor des „Federal Department of Antiquities“ und Leiter des nigerianischen Museums-wesen: „... dies hier (sind) Werke, die nicht nur ein neues Kapitel in der Geschichte der Weltkulturen aufschlagen, sondern auch die Würde der Menschen in Afrika und überall, wo immer Menschen afrikanischer Abstammung leben, wiederherstellen“ (Kat. S. 32). Darum geht es, das kann gar nicht oft und laut genug gesagt werden; am Tage der Ausstellungseröffnung wurden vom Regime in Südafrika trotz weltweiten Protestes drei Mitglieder des ANC (African National Congress) erhängt.

Für den Ausstellungsbesucher war es nicht leicht, dieses fremde und neue Kapitel der Geschichte kennenzulernen, zahlreiche Fragen blieben zurück, von denen einige hier gestellt werden sollen. Der Zugang zu dem „Glanz des alten Afrika“ wurde erschwert, indem die Hildesheimer den Glanz noch erhöhten. Hellblaues Licht vor dunklem Hintergrund umgab wie ein Heiligenschein den Bronzekopf (Kat. Nr. 42) auf Plakaten und der Titelseite des Kataloges. Im abgedunkelten Eingang zur Ausstellung trat ein idolhafter Monolith (Nr. 100) dem Besucher gegenüber. Ein Spotlight ließ ihn „viel geheimnisvoller erscheinen“ (S. 164) als ohnehin in Wirklichkeit. Der somit etwas Eingeschüchterte betrat eine geisterhafte Welt: Die Exponate standen vor ausschließlich schwarzen Wänden, keine indirekte Beleuchtung, jeweils ein Punktstrahler über einer Plastik. Auf magische Weise schwebten Kunstwerke (die durchsichtigen Plexiglasstände sah man erst von nahem). Die harten Schlag-schatten, die oft eine Gesichtshälfte der Köpfe verschluckten, vernichteten die plastische Form und schufen den Objekten fremde Ausdrucksgehalte. Wer mehr über das Aussehen erfahren wollte, wem diese Art der Einstimmung nicht genügte, mußte



Benin, bronzene Relieftafel mit Kriegerern, 17. Jahrhundert (?), Höhe 53,5 cm, Nationalmuseum Lagos (Kat. Nr. 86)

sich zusätzlich die Abbildungen im Katalog anschauen.

Die meisten der Ausstellungsstücke – sie stammen alle aus Museen Nigerias – wurden erstmals außerhalb des Landes gezeigt; man entdeckte sie zufällig in der Erde oder fand sie bei geplanten Grabungen. Noch überwiegen generell vage Datierungen, da die Wissenschaftler „archäologisch ... bei Null“ anfangen mußten (S. 32; die englische Kolonialmacht sah es zumindest bis 1943 nicht als wichtige Aufgabe an, das nigerianische Kulturerbe zu pflegen). Was der in der Regel ahnungslose Europäer vermißte, waren Hinweise auf die Architektur der Städte, in denen die Werke entstanden. Leider teilt der Katalog kaum etwas mit z.B. über Benin, die Hauptstadt der edosprachigen Bevölkerung, über ihr ehemaliges Straßennetz, die Größe der Palastbauten, die Anlage der königlichen Grabstätten, über den Schmuck der Außenwände mit großen Lehmreliefs oder die figürlich gestalteten Fußbodenbeläge. Wurdene Wände bemalt, Türen geschnitzt, Flaschenkürbisse, Gebrauchsgeräte (aus Ton, Leder) oder Musikinstrumente verziert usw.?

Von der nigerianischen Kunst der vorko-

lonialen Zeit stellte man Köpfe, Statuen (-Fragmente), Tiere, Ritualgeräte und Schmuck vor, überwiegend aus Kupfer (in unterschiedlicher Legierung) und Terrakotta, wenig aus Elfenbein und Stein. Die zeitliche Abfolge mehrerer Kulturen bestimmte die Gliederung. Den Anfang bildete die „Nok-Kultur“ im zentralen Nigeria, zwischen 500 v. und 200 n. u. Z., mit den ältesten Terrakotta-Figuren, die bis heute südlich der Sahara zutage kamen. Die Köpfe (einer fast lebensgroß, Nr. 1) besitzen „sprechend“ geöffnete Münder. Den oft dreieckig nach unten ausschwingenden Augen antworten die Bänder der Brauen im Gegensatz: bedacht kalkulierte Stilisierungen. Keine mündliche Überlieferung registriert die Menschen dieser Kultur, die Eisen gewannen; sie waren Bauern, die vermutlich „in einer hierarchisch strukturierten Gesellschaftsform“ (S. 14) lebten.

Die folgenden sieben Jahrhunderte bilden eine Lücke, das Kunstgeschehen scheint sich nach Süden verlagert zu haben. Es folgte die Kultur von „Igbo-Ukwu“ (etwas östlich vom unteren Lauf des Nigers), die Künstler seien „die ältesten Bearbeiter von Kupfer und seinen Legierungen in Westafrika“ (S. 36). Die in den Gräbern vornehmer Personen entdeckten Metallgeräte und der Schmuck bekundeten eine Vorliebe für kunstvoll dekorierte Oberflächen, belebt durch granulierte Kügelchen, zwischen denen Fliegen, Käfer, Schlangen und Frösche „wohnen“ (z.B. Nr. 22, 25, 33). Ein Anhänger in Form eines Kopfes ist eine der seltenen Menschendarstellungen dieser Kunst (Nr. 31); alle Datierungen des Kataloges lauten „9./10. Jh.“.

Jenseits des Nigers, im südwestlichen Nigeria, liegt Ife, die heilige Stadt der Yoruba. Sie habe seit etwa 800 existiert (S. 39), doch für die ausgestellten naturhaften Bildnisse, die sogen. „klassische“ Phase der Ife-Kunst, wird der Zeitraum zwischen dem 12. und dem 15. Jahrhundert angenommen. Seit dem 16. oder 17. Jahrhundert sei nicht mehr in Bronze gegossen worden. Vielleicht wurde der Metallimport behindert, „weil die tributären Königreiche ihre Unabhängigkeit von Ife durchsetzten“ (S. 41). Dagegen expandierte seit dem 15. Jahrhundert das Königreich von Benin, das nach legendärer Überlieferung den Bronze-guß von Ife übernahm. In Benin hatte

sich eine Spezialistengilde der Metallverarbeitung herausgebildet, die den weitaus größten erhaltenen Bestand altnigerianischer Plastik schuf (ihre Werke in der Ausstellung sollen überwiegend aus dem 16. und 17. Jahrhundert stammen). Die Kunst von Owo, wie Ife eine Yoruba-Stadt, annähernd gleich weit entfernt von Benin und Ife, scheint im 15. Jahrhundert eine relativ kurze Vermittlerrolle zwischen den beiden Nachbarstädten gespielt zu haben. Das sind die wichtigsten Zentren in der Ausstellung, hinzu kommen Fundorte wie die uneinheitliche Gruppe der Tsoede-Bronzen, die rätselhaften Specksteinfiguren aus dem Yoruba-Dorf Esie (S. 163: „Kunsthistoriker und Archäologen wissen bislang nichts Aufhellendes ... zu sagen“) und der erwähnte Monolith aus dem Grenzgebiet zu Kamerun.

Wohl gibt es in Nigeria Zinn, doch kein Blei und Kupfer. Die Frage, woher besonders Kupfer importiert wurde, könnte für die ungelösten Probleme der Kunstproduktion von Interesse sein. „Man nimmt an, daß

Benin, Bronzestatue eines Boten, 16. Jahrhundert (?), Höhe 63,5 cm, Nationalmuseum Lagos (Kat. Nr. 80)

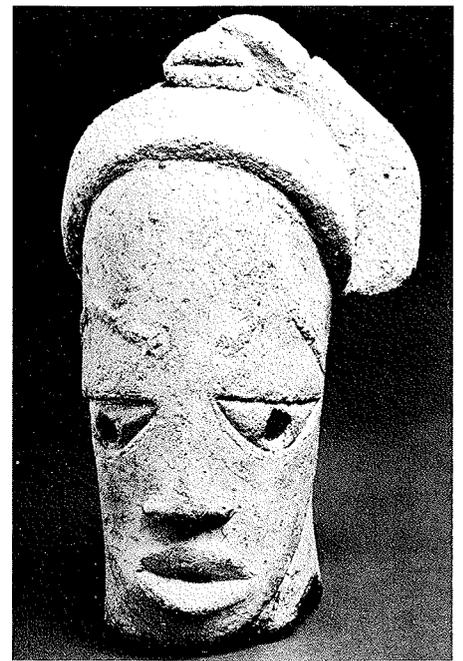


Kupfer aus Nordafrika quer durch die Wüste herangeschafft wurde... oder daß die Kupfer-Zinn-Blei-Legierung (von Igbo-Ukwu, W. G.) schon in Nordafrika oder Europa hergestellt und als Bronze durch die Sahara südwärts verhandelt wurde“ (S. 19). Das in Ife benutzte Metall ist nach Frank Willett „in der Zusammensetzung völlig anders als das in Igbo-Ukwu verwendete“ (S. 40), dennoch denkt auch er daran, daß für Ife das Metall „vermutlich aus Nordafrika her, quer durch die Wüste, wenn nicht sogar von Europa, herbeigeschafft wurde“ (S. 41).

Aber nichts zwingt, einen Handel mit Europa vor dem 15. Jahrhundert zu vermuten. Kupfer wurde in den Regionen hinter dem Tschad-See gehandelt, es kam von Wadai und vom Darfur. Wir wissen, daß im Lande Bornu (heute im Nordosten des Staates Nigeria) Karawanen Kupfer einkauften, und einer der Karawanenwege führte von dort her, von Kano über Zaira bis nach Ife und Benin. Warum die gesamte Sahara durchqueren, lagen nicht auch die Rotkupferminen in Takadda (Mali) näher? Wie steht es mit dem Kupfervorkommen in Kamerun? Die Kupferminen Katangas sind seit dem 13. Jahrhundert bekannt (El Biruni). Willett hätte seine ältere Meinung nicht ändern müssen: „Auf jeden Fall aber zeigt das Material sämtlicher Messing-, Bronzen aus Ife sowie einiger der aus Messing bestehenden Stücke Benins eine andere Zusammensetzung als europäisches Messing, so daß nur geringer Zweifel an einer von Europa unabhängigen afrikanischen Herkunft bestehen kann.“¹

Die königliche Kunst

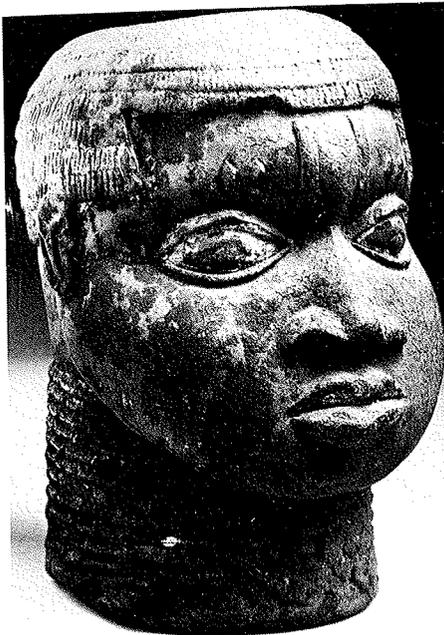
Die kunsthistorischen Erläuterungen im Katalogtext beschränken sich überwiegend auf kurze Bewertungen und Stilbeobachtungen, so zur königlichen Hofkunst Benins. Wir erfahren, daß ihre Geschichte bis 1897 in drei Perioden unterteilt wird. Die ältesten Bronzegedenkköpfe (des 15./16. Jhs.) seien „die schönsten und naturalistischsten“ (S. 136). Die bronzenen Relieftafeln des Palastes, von denen „viele europäische Händler in der Kleidung ihrer Zeit (zeigen)“, würden eine „Stilentwicklung vom Flach- zum Hochrelief erkennen“ lassen (S. 50). In einem Fall wird der gesellschaftliche Kontext berücksichtigt; auf der Platte mit den frontal stehenden Krieger (Nr. 86) bekunde die wechselnde Figurengröße den unterschiedlichen sozialen Rang. Über dem Schwert der Hauptfigur erscheint ein winziger Profilkopf eines Portugiesen; man frage sich, „ob darin eine Aussage zu seiner gesellschaftlichen Stellung enthalten ist“ (S. 52). Das wüßte man gern, wie vieles mehr. Seit dem 16.



Nok-Kultur, Terrakottakopf, ca. spätes 4. Jahrhundert, Höhe 28 cm, Nationalmuseum Lagos (Kat. Nr. 5)

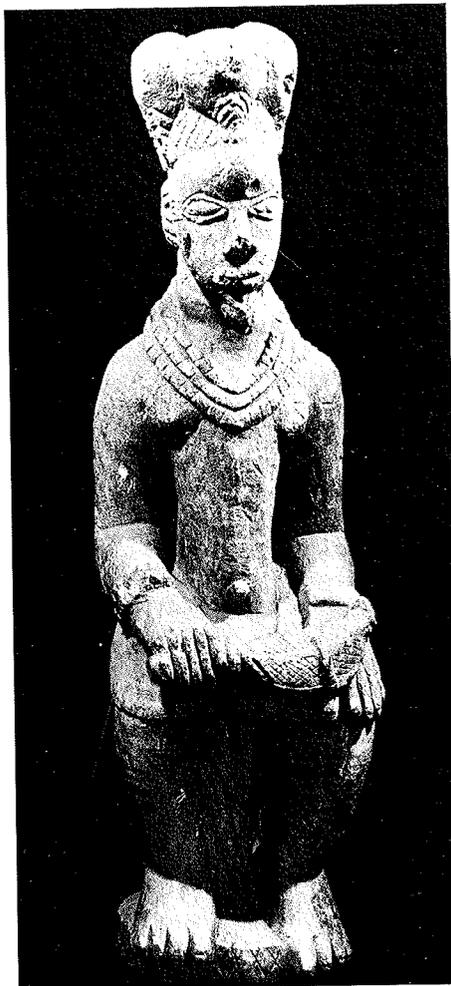
Jahrhundert handelte Benin mit portugiesischen, englischen, französischen, niederländischen und dänischen Kaufleuten. Elfenbeinschnitzer der Bini arbeiteten im 17. Jahrhundert für Portugiesen. Christliche Missionare versuchten, Fuß zu fassen. Wie wirkte sich das auf die Kunst aus?

Die bronzene Statue Nr. 80 stelle einen „Königsboten“ dar, der für eine Inthronisation „die Embleme der Autorität von Ife nach Benin“ gebracht habe; als Abzeichen werden genannt: „eine bronzene Kappe, ein Kreuz und ein Stab“. „War die Mission erfüllt, dann erhielt der Bote ein Kreuz, ... und galt danach als freier Mann“ (S. 139). Seine „Katzenschnurrhaar“-Narben“ würden „auf einen Ausländer und Sklaven“ hinweisen. In der Hand hat er einen – hier verbogenen – axtähnlichen Hammer, das Attribut eines hohen Amtes, das von Bändern unwickelt bereits die Ife-Statue eines Oni hält (Nr. 44, hier als „Zepter“ bezeichnet). Der Figurentypus wurde häufiger, z. T. mit reichem Schmuck auf dem Oberkörper, modelliert. Ein Pendant in Philadelphia trägt die charakteristischen Bini-Kennzeichen auf der Stirn (senkrechte Narben über den Augen).² Bei den Bini galt der Leopard als königliches Tier, voller Kraft und Mut; einige Leopardenstellungen besitzen wie die Statuette des Stehenden auf jeder Kopfseite drei Schnurrhaare. Zu der zeremoniellen Kriegskleidung gehörte eine Leopardemaske.³ Außerdem kann man im Katalog nachlesen, daß das Katzen-Schnurr-



Benin, Terrakotakopf, 16. Jahrhundert (?), Höhe 21 cm, Nationalmuseum Lagos (Kat. Nr. 78)

Alt Oyo (?), Sitzfigur aus Speckstein, 17./18. Jahrhundert (?), Höhe 78 cm, Nationalmuseum Esie (Kat. Nr. 99)



haar-Muster „an verschiedenen Ife-Skulpturen“ auftaucht (S. 111) – warum also ein „Sklave“? Das dem portugiesischen Malteserkreuz ähnelnde Kreuz an der Halskette dokumentiert zwar nicht unbedingt christliche Überzeugung, ist aber sicher europäischen Ursprungs. Portugiesische Edelleute trugen in Benin diese Umhängekreuze, wie aus einem elfenbeinernen Salzfaß des Londoner British Museum hervorgeht.⁴

Heute existieren schätzungsweise noch über 1000 Reliefplatten, die einstmals die Pfeiler der Palastbauten in Benin schmückten; auf einem Relief in Westberlin ist ein Palasteingang abgebildet mit einer Serie von Platten, die ausschließlich aus Köpfen der Portugiesen besteht.⁵ Ist dies nun ein Ausdruck europäischer Beeinflussung, der Hochachtung, sogar der Unterwerfung oder das Gegenteil? Man glaubt, „die rechteckige Form der Platten, die in der afrikanischen Kunst nur im Falle der geschnitzten Türen vorkommt, ... auf Bilder zurückführen zu können, welche die Bini in europäischen Büchern sahen“ (S. 143). Wird dabei aber nicht zu sehr von Europa aus gedacht? Denn das rechteckige Format von Darstellungen im oder vor dem 16. Jahrhundert begegnet weltweit (vgl. nur das indische Relief mit seinem weiten Einflußbereich). Genauso fraglich bleibt, ob in der Platte Nr. 84 mit den schaukelnden Männern wirklich „westliche, fremde Perspektive versucht“ (S. 50) wurde (im Katalog seitenverkehrt abgebildet, sie sind hängend, aber nicht „im Raum schwingend“ – S. 52 – dargestellt).

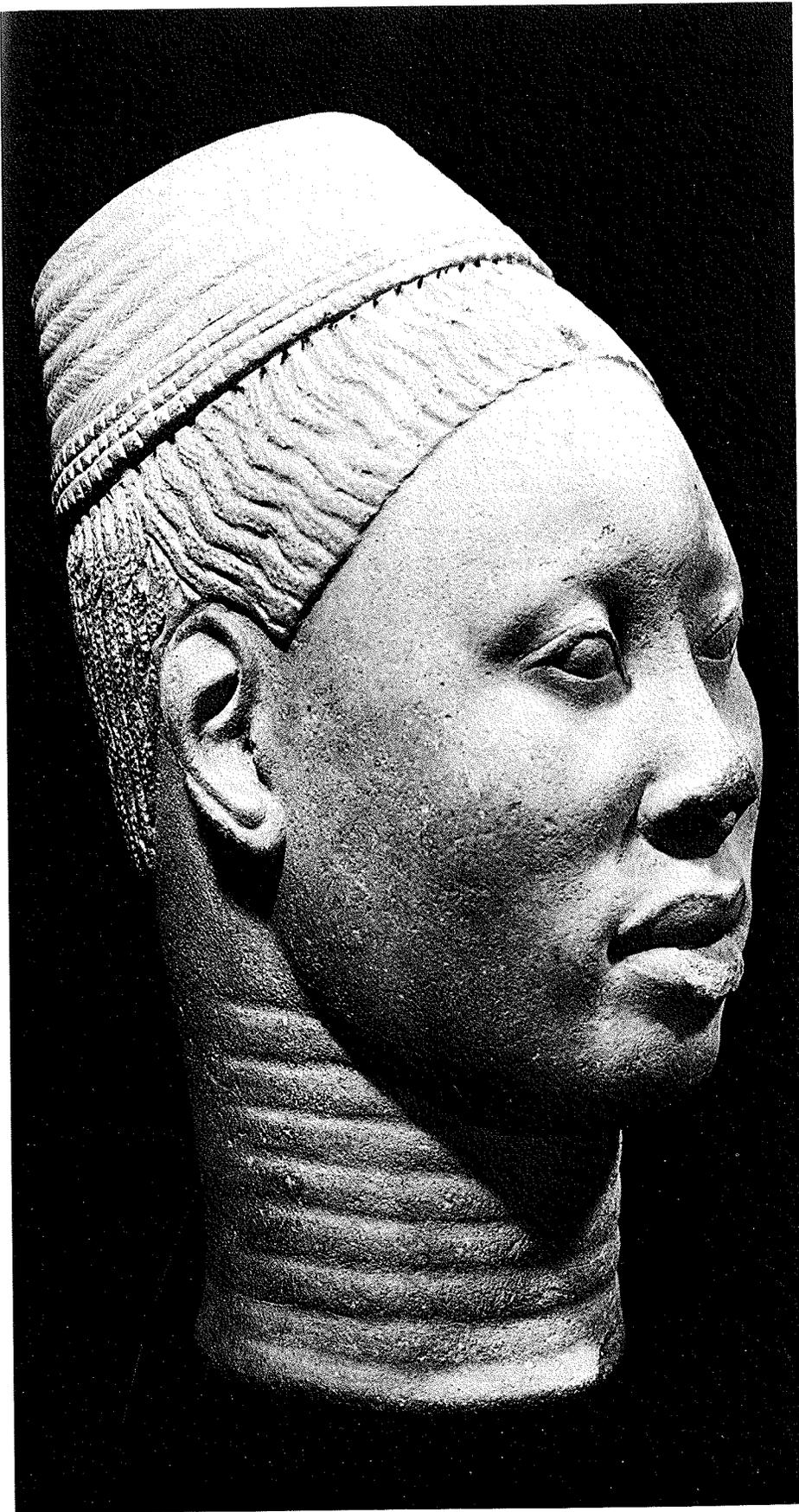
Der Guß der Platten habe im frühen 16. Jahrhundert begonnen; „anzunehmen“ sei, „daß mit der Herstellung zu einem nicht bekannten Datum, vor 1700, aufgehört wurde“ (S. 48). Das erstaunt, der Katalog gibt keinen Grund an. Waren die Bürgerkriegsähnlichen Vorgänge, die im 17. Jahrhundert die Königsmacht schwächten, die Ursache? Doch das 18. Jahrhundert ist eine Restaurationsphase; warum hätte man auf die traditionelle königliche, sicherlich äußerst wirksame „Propagandakunst“ verzichten sollen? In der Fachliteratur wird das Ende der Plattenproduktion dadurch erklärt, daß der Niederländer Olfert Dapper 1668 die Reliefs in Situ sah und beschrieb, während nach Willett der spätere holländische Besucher David van Nyandael sie 1702 nicht erwähnte. Willett meint deshalb, daß „man sie inzwischen abgenommen und in ein Magazin geschafft“ habe.⁶ Verblieben die Pfeiler der Palastbauten nunmehr schmucklos? Die Reliefs hätten im Depot gelegen, bis 1897 die „Royal Navy“ der Engländer sie abtransportierte. Wer auch immer, sorgsam ging man mit ihnen

nicht um. Auffallenderweise ist der größte Teil auf die gleiche Weise beschädigt, Bruchstellen an den Rändern (wo Löcher für die Nägel waren) und häufig nach innen ausgerissene Löcher, kaum jemals Spuren von Gewalttätigkeit inmitten der Reliefs.⁷

Alles weist darauf hin, daß keine Bilderfeinde am Werk waren, sondern lediglich „Vandalen“, die mit der Brechstange arbeiteten, denen die Werke nicht viel bedeuteten. Wenn man sich Fotos der englischen „Kunstliebhaber“ anschaut, die lässig auf den Schätzen thronen (hinter ihnen aufgetürmt die Kunstwerke wie ein Schrotthaufen, Kat. Abb. 12) oder die sich vor den auf dem Boden verstreuten Platten ablichten ließen,⁸ dann stellt sich der Verdacht ein, daß erst die Navy so einiges „abnahm“. Zudem erwähnt Ben-Amos die Beobachtungen einiger Zeitzeugen, daß 1897 noch im Palast an Türen, Türstürzen und Dächern Metallplatten befestigt waren, „covered with geometrical designs and figures of men and leopards“.⁹ An dem um 1914 im verkleinerten Format aufgebauten Palast wurden an Stelle der alten Bronzeplatten neue Metall- und ikonographisch ähnliche Terrakottareliefs angebracht...

Natürlich ist es in Anbetracht der erhaltenen riesigen Menge nicht auszuschließen, daß die Bini bis 1897 Platten im Palast magazinierten, dennoch spricht manches dafür, daß dieser Palastschmuck auch nach 1700 noch in Gebrauch war. Mehrere sehen auf den ersten Blick wie Duplikate aus; mitunter unterscheiden sie sich nur durch modische Details, in der Haltung von Nebenfiguren oder durch kaum merkliche Veränderung der Proportionen, während die Gesamtkomposition nicht angetastet wird. Ähnlich wirken viele Statuen, Stehende wie Reiterdarstellungen, Köpfe, Tierplastiken usw., egal ob aus Bronze oder Ton, wie Reihen von Nachahmungen; meist bleiben die Größen gleich – warum? Es hat den Anschein, daß im 16. Jahrhundert – als Benin so mächtig wurde und sich der Handel ausweitete – eine Systematisierung der Hofkunst stattfand. Sind die Plastiken nicht als Kunst einer theokratischen Regierungsform aufzufassen, eine Kunst, die sich bewußt gegenüber dem Fremden, Europäischen behauptete? Kupfer, Bronze scheint wie zuvor in Ife als königliches Material gegolten zu haben, offensichtlich wurden aus diesem Metall keine Alltagsgeräte hergestellt. Im Katalog steht: „Den Bronzegießern war es bei Todesstrafe verboten, Bronzen für irgendeinen anderen als den König zu fertigen“ (S. 26).

Damit liegt die Annahme nahe, daß ein Figurenrepertoire über einen größeren Zeitraum, vielleicht sogar Jahrhunderte



hinweg beibehalten wurde. Sicher fand eine ständige Erweiterung und Veränderung des Kunstgeschehens statt. Dennoch könnte die Hofkunst unter strenger königlicher-religiöser Observanz sich um einen Kern entfaltet haben, der zurückwies und zugleich Vor-Bilder zukünftiger Generationen stellte. Allein die weitgehend gleichbleibende Grundform der Köpfe (die zwei kugeligen Teile der oberen und unteren Hälfte stoßen in einem „Graben“ der Augen und Nasenwurzel aufeinander) zeigt an, daß nicht nur festgelegte ikonographische Schemata, Modelle, sondern auch bestimmte Formgebungen als verbindlich galten. Die Stilisierung ist (wie so häufig) sicher kein Resultat des Spontanen, Zufälligen, im Gegenteil. Eine spezifische Norm prägt die Benin-Kunst, gleich weit entfernt von dem naturhaften Bildnis in Ife und dem Maskenartigen. Der „vorbildliche“ Wert orientiert sich weniger als in Ife an direkter Wirklichkeit, sondern an einem Kreis von „Urbildern“. Vermutlich sollten Vorbildqualitäten, fixierte Bildvorstellungen die andauernde Dynastie legitimieren.

Der eigentliche Grund für die retrospektiven Tendenzen in der Benin-Kunst seit dem 16. Jahrhundert ist vielleicht in dem politisch-wirtschaftlichen Charakter des Stadtstaates zu suchen. Benin profitierte aus dem Handel von Sklaven, Elfenbein, Gewürzen, Palmöl gegen Feuerwaffen, Pulver, Blei, Branntwein, Stoffe und Werkzeuge. Um die Vormachtstellung im Sklavenhandel zur Küste zu schützen, um benachbarte Völker zu Tributzahlungen zwingen zu können, war eine Zentralisierung der Staatsgewalt erforderlich. Dieser Vorgang wurde nicht getragen von einer gleichermaßen sich entwickelnden, sich verändernden landwirtschaftlichen und handwerklichen Produktion. Demgegenüber scheint allmählich eine militärisch-administrative herrschende Schicht gewachsen zu sein. Die Machtstellung des Oba basierte auf der Schlagkraft der Armee in Benin, in der sogar europäische Söldner ihren Dienst taten.¹⁰ Eine Priesterkaste und sich gegenseitig bekämpfende Teile der Aristokratie bildeten eine ständige Bedrohung der Zentralgewalt von innen her.

Die Mustergültigkeit in der Plastik ist eine gewollte, wahrscheinlich durch Machtpolitik bewirkte Standardisierung. Die Stilentwicklung der Kunst verlief sicher nicht geradlinig, das erschwerte die Kenntnis des Kunstprozesses. Bei wertenden Aussagen ist deshalb Vorsicht geboten. Der Bronzekopf Nr. 79 des 16./17. Jhs. offenbare „eine Vitalität“, die seinem Vorbild fehle, jedoch würden solche Werke „deutlich provinziell“ anmuten (S. 139). Wenn nun

59 Ife, Terrakottakopf (des Usurpators Lajuwa?), 12./15. Jahrhundert, Höhe 32,8 cm, Museum für Ife-Altertümer (Kat. Nr. 49)



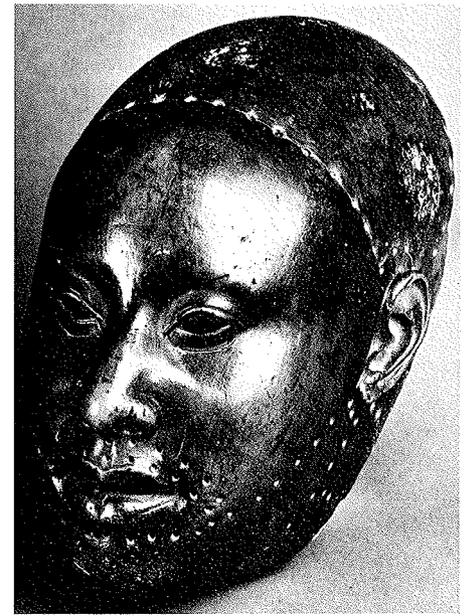
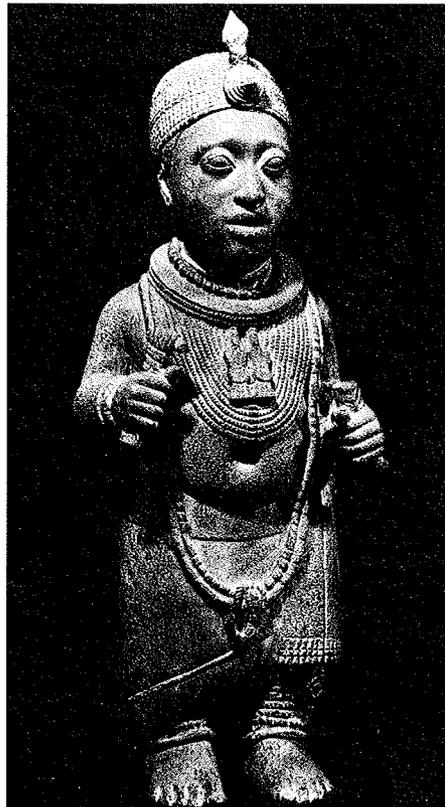
Cross River, Akwashi-Figur aus Stein, Datierung ungewiß, Höhe 114 cm, Nationalmuseum Lagos (Kat. Nr. 100)

aber der Künstler versuchte, aus einer gegebenen Norm auszubrechen, wäre das noch „provinziell“? Zumindest wird der Begriff wortwörtlich verstanden: Aus der Stilbesonderheit rekonstruierte man ein zweites Kunstzentrum, das 65 km von Benin entfernte „Dorf Udo“. Die Gruppe des „Udo-Stils“ ist keineswegs einheitlich, in ihrer Gesamtheit ist sie nicht unbedingt ein Fremdkörper in der Benin-Kunst.¹¹ König Esigie soll im frühen 16. Jahrhundert eine Revolte Udos niedergeschlagen haben; zweifellos hätten danach die Herrscher von Benin keine Produktion bronzener Kunst in Udo geduldet. Aber im Katalog heißt es, daß Thermolumineszenz-Daten zwei der (insgesamt vierzehn) „Udo-Werke“ „in das Ende des 16. Jh. stellen“ (S. 139).

Leider informiert der Katalog nur wenig über die Staatenbildung der „nahezu 10 Millionen Yoruba“ (S. 39). War Ife jahrhundertlang nicht nur das religiöse, sondern auch das politische Zentrum? Was ist mit dem Königreich Oyo, das im 17. Jahrhundert sich den Zugang zum Meer eroberte und dem sogar Häuptlinge in Obervolta Tribut entrichteten? Nach Willett war Alt Oyo (weit nördlich von Ife) die „politische Hauptstadt des etwa 1837 zusammengebrochenen Yorubereiches“;¹² sie wurde von den islamischen Fulani erobert. Ca. 20 Meilen südlich der Stadt liegt Esie,¹³ gut

zwei Meilen von dieser Siedlung entfernt wurden über 800 Skulpturen aus Speckstein gefunden (s. Nr. 98, 99), die man augenscheinlich im Wald versteckt hatte. Mit den Figuren sind wohl keine überirdischen Wesen, sondern Menschen gemeint: Männer und Frauen, auf den Köpfen kunstvolle Frisuren. Sie tragen Dolche (Schwerter?) und Musikinstrumente, ihr Schmuck besteht aus Halsketten und Armbändern. Die große Anzahl läßt darauf schließen, daß die Skulpturen aus einem bedeutenden politischen Ort stammen (wo so viele Statuen auch Verwendung fanden). Ihre vereinfachte Figurenbildung, die oft säulenartigen Rumpfformen auf sehr kleinen Beinen, erinnert entfernt an die jüngere Plastik in Alt-Nigeria. Die Bewohner von Esie sagen, daß sie gegen Ende des 18. Jahrhunderts in die Ortschaft zogen und die Figuren bereits vorfanden. Wäre es trotzdem nicht denkbar, daß die Bildhauerarbeiten aus Alt Oyo kamen und man sie hier dem Zugriff der strenggläubigen, somit bilderfeindlich eingestellten Fulani entziehen wollte? Jedenfalls flüchteten die Menschen von Esie nach ihrer Überlieferung aus Alt Oyo (nicht erwähnt im Katalog).

Ife, Bronzestatue eines Oni, 14. Jahrhundert, Höhe 47,1 cm, Museum für Ife-Altertümer (Kat. Nr. 44)



Ife, Kupfermaske (des Oni Obalufon?), 12./15. Jahrhundert, Höhe 29,5 cm, Museum für Ife-Altertümer (Kat. Nr. 41)

Der Schönheitskanon

Die einzige Stadt Nigerias sonst, aus der wir steinerne Skulpturen kennen, ist Ife; das machte sie aber nicht so berühmt wie ihre Terrakotta- und Bronzeköpfe. Willett schrieb: „Die Kunst von Ife ist, was den Realismus der Menschendarstellung betrifft, der sie porträtartig macht, einmalig in Afrika“ (S. 39, 40). Das ist das Aufregende, doch müssen wir uns mit dieser Feststellung begnügen? Wird eine weitere Einsicht in diese Kunst gänzlich verhindert, da keine anderen Dokumente etwas aussagen über die Realitätsbezüge der Werke? Vielleicht aber erschließt sich durch den Blick auf das Gestalthafte doch mehr als die Konstatierung des „hohen ästhetischen Ranges“ (S. 40).

Einige Werke konnten bisher datiert werden, wie die Statuette Nr. 44 aus dem 14. Jahrhundert oder der halbfigurige Oberteil der Plastik Nr. 45, der „wahrscheinlich ein Jahrhundert jünger ist“ (S. 105). Die „porträtartigen“ Plastiken entstanden nicht alle mehr oder minder gleichzeitig. Außerdem stützen die frühen Daten Eyos Ansicht, nach der die Kunst Ifes nicht „durch wandernde europäische Künstler“ oder „durch von außen einwirkende Formkräfte beeinflusst“ wurde (S. 32).

Einige Köpfe schauen geradeaus, andere sind leicht erhoben. Der Königinnenkopf Nr. 50 aus Ton (der in der Kat.-Abb. aufgrund zu starker Aufsicht scheu, fast untertänig wirkt) muß selbstbewußt über

den Betrachter geblickt haben, da er Teil „einer ehemaligen Ganzfigur“ war (S. 109). Eine stehende Frau (Nr. 59) hält ihren zurückgelehnten Kopf seitwärts gewandt. Bei den Ton- und bei den Metallköpfen litt die farbige Bemalung der Augen. Deshalb ist nicht immer exakt nachzuzuziehen, wie gerichtet ihr Blick ursprünglich war, ob mehr sinnend oder eher durch den Betrachter gehend.

So unterschiedlich die Kopfbedeckungen, der Schmuck, die Frisuren auch sein mögen, in der Benin-Kunst spielen sie dank der stilisierteren Gesichtszüge eine größere Rolle; dagegen ist in Ife das Physiognomische gewichtiger in Relation zu Insignien und Pretiosen. Der Katalog hebt die „naturalistische Behandlung des Menschenbildes“ in der Ife-Kunst sowie die „Würde und Gelassenheit“ „alle(r) Oni-Köpfe“ hervor. Nun kann von „naturalistisch“ bei diesen Werken keine Rede sein, sie strahlen aber in der Tat Würde aus. Sie verbindet ein besonderer Schönheitskanon, der die faltenlosen Gesichter kennzeichnet. Die meisten Köpfe in der Ausstellung ähneln sich in der ovalen, länglichen Wölbung, so als ob eine konische Grundform beseelt-körperlich wurde (mitunter kontrahiert die dichte vertikale Riefelung der Schmucknarben diese Plastizität).

Zweifellos haben wir es einerseits mit einem Idealtypus zu tun, andererseits erfüllt ihn diesseitiges Leben. Die Ife-Künstler modellierten aus einem Verständnis von innen her, sie studierten das Knochengestüt der Wangen, der Stirn und die Gesichtsmuskeln. Die Köpfe sind organisch in weicher und zugleich gespannter Schwellung durchorganisiert, sie wirken nicht dezidiert porträthaft, aber doch bildnishaft. Diese geformte Naturnachbildung erscheint wie im Gleichgewicht, die individuelle Bedingtheit in einer Art Schwebezustand, eingebunden in eine ideale Sphäre. Indem die Gestaltung das Organische anerkannte, doch sich der natürlichen Erscheinung der Menschen im Sinne des Veristischen nicht unterordnete, vollzog sie sich mehr im Gleichnis der Wirklichkeit. Die Köpfe waren sicherlich Teil des Ahnenkultes. Innerhalb dieses Bereiches zeichnet sich der Drang ab, die Natur darzustellen (von einer neuentdeckten Umwelt Besitz zu ergreifen), und der Antrieb, die jeweilige Persönlichkeit in ihrer Einfügung von etwas Übergeordnetem abzubilden, das vermutlich religiös motiviert war. Damit stellt sich die Frage nach dem Religiösen, das in diesem (gesellschaftlich bedingten) Schönheitsideal steckt.

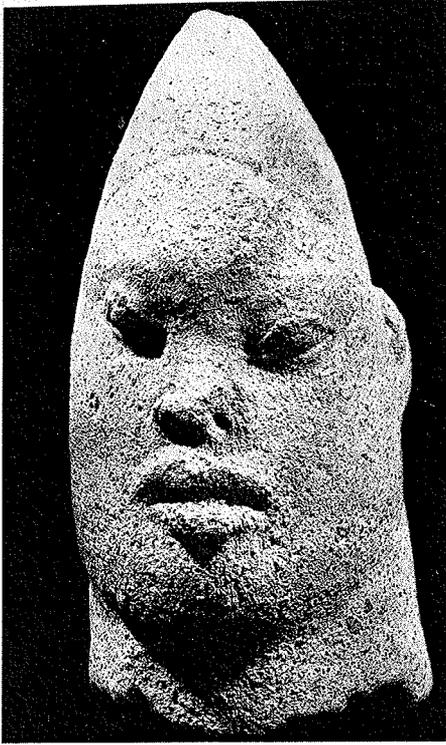
Das entwicklungsgeschichtlich Besondere der Ife-Kunst wird deutlicher, wenn



Ife (?), Sitzfigur aus Kupfer, Ende 13./14. Jahrhundert, Höhe 53,7 cm, Nationalmuseum Lagos (Kat. Nr. 92)

man sie mit den kegelförmigen, konischen Monolithen anderer westafrikanischer Völker, wie den „Akwanschi“-Figuren des Cross-River-Gebiets (Nr. 100), vergleicht. Die anthropomorphen Reliefs bekunden die Vorstellung, daß die geistig-körperliche Kraft von Lebewesen (Götter oder Ahnen) in dem Mal wohnt. Hier existiert kein Bruch zwischen dem Bildzeichen und dem Objekt. Die Seinseinheit, die magische Identitätsverbindung besagt, daß die Kunst im

Beobachtungsvordergrund der Wahrnehmung entstand. Der Katalog spricht von „merkwürdige(r) Abstraktion im Stil“ (S. 166). Aber die Bildhauer besaßen kaum Abstraktionsvermögen, dazu waren eher – so paradox es anmutet – die Künstler in Ife fähig. Dort dürfte weniger direkt die Plastik mit der annähernd erkennbaren Wiedergabe eines Vorfahren angebetet worden sein. Das Kunstwerk besaß vielmehr die Funktion, die Kräfte des Toten im Bewußt-



Ife, Terrakottakopf, 12./15. Jahrhundert, Höhe 19,2 cm, Museum für Ife-Altertümer

sein des Lebenden in bestimmter Richtung zu aktivieren. Das bedeutet zumindest in der Tendenz eine Säkularisierung des Machtzaubers, eine Übertragung auf eine differenziertere religiöse (bzw. moralisch-ethisch-politische) Ebene.

Die Kunst von Ife verliert erst dann etwas von dem Geheimnisvollen, wenn wir sie als einen großen Schritt verstehen, zum Bewußtsein allgemeinerer Bindungen vorzudringen. Die Plastiken sollten die Kraftentfaltung in dem Betrachter selbst ermöglichen; das könnte erklären, warum die Künstler die Abgebildeten jugendlich, im Vollbesitz ihrer Kräfte „vergegenwärtigen“. In dem Idealisieren wird ein zeitlich begrenztes Stadium des Lebens unverrückbar festgehalten. So wollten und sollten die Herrschenden in Erinnerung bleiben. Eine legendäre Überlieferung aus Benin (Obgleich sie weniger zu der dortigen Kunst paßt) scheint das mittelbar zu belegen: Der Oba Ewuare beauftragte als alter Mann die Gilden der Schnitzer und Gießer, jeweils ein Bildnis seiner Person herzustellen. In Bronze entstand die Plastik des jugendlichen Königs, die Schnitzer aber fielen in Ungnade, weil sie den Oba als Gealterten abbildeten.¹⁴

Die lebens- und unterlebensgroßen Bronze- und Tonköpfe sind sämtlich bartlos. In den Lochreihen einiger Bronzen habe „wahrscheinlich echtes Haar als Schnurr- und Kinnbart“ gesteckt (S. 96, Nr.

39–41), doch warum fehlen sie bei anderen Metall- und bei sämtlichen Terrakottaköpfen? Nirgends werden Haare der Augenbrauen angedeutet. Solch ein „entindividualisierendes“ Detail ist charakteristisch für den Ife-Maßstab der Schönheitlichkeit. Deshalb will der Versuch von Wissenschaftlern nicht überzeugen, die Köpfe in Gruppen von drei, vier Familien zusammenzufassen und die Unterschiede zwischen ihnen „als Darstellung unterschiedlicher Rassenmerkmale“ zu erklären. Auch Willetts Einschränkung, daß es sich „wahrscheinlich... um Darstellungen in der königlichen Familie wiederkehrender Gesichtstypen“ handelt,¹⁵ hilft nicht recht weiter bei der Frage, warum die Plastiken so und nicht anders gestaltet wurden.

Auch wenn einzelne Bronzebildnisse für Begräbniszeremonien „auf Holzkörper montiert“ wurden (S. 41), so weicht aber ihr eigentlicher Gebrauchszweck nicht von den anderen Einzelköpfen ab: Die Hälse gleichen mehr unorganischen Säulen, die Köpfe sollten demnach aufgestellt werden, vermutlich in Ahnenschreinen, wie es das Relief eines Tongefäßes zeigt (Kat. Abb. 20). Nicht nur die Halsform steht im Gegensatz zu der ausgeprägteren Naturnähe der Gesichter. Bei einigen Ife-Statuen fällt die Disproportionalität zwischen Kopf und Körper auf. So mißt der Kopf der Bronze Nr. 44 „mehr als ein Viertel der Figurenlänge“ (S. 102, dies ist nicht die Regel, bei einer über ein Meter hohen Ife-Steinskulptur beträgt die Kopfhöhe nicht einmal ein Fünftel der Gesamtlänge.¹⁶ Laut Katalog sei ein derartiges Maßverhältnis „besonders charakteristisch für die westafrikanische Skulptur“ (S. 102) – warum aber für diese „klassisch“ genannte Ife-Kunst? Der fragende Ausstellungsbesucher wurde mit der Tatsache alleingelassen, obgleich Willett bereits in seinem Buch diesen Aspekt als „kunstgeschichtlich“ „am bemerkenswertesten“ bezeichnete.¹⁷

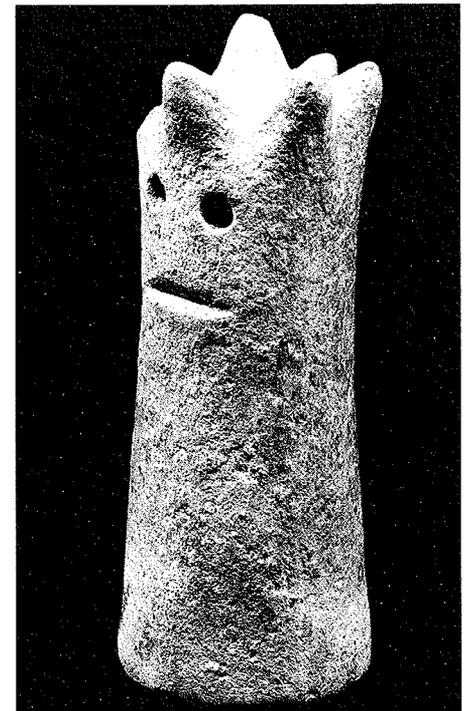
Begründet nicht der Ahnenkult diese Anomalie? Denn in der Kunst anderer Länder (die selbstverständlich nichts mit Westafrika verbindet), wie in der etruskischen Ahnenplastik, in „provinzial“-römischen Ahnenreliefs oder in Grabreliefs von Palmyra, ist Ähnliches zu finden. Hier wie dort regiert der Kopf den Leib, das Bildnis spielt eine größere Rolle als der durchgebildete Körper. Vielleicht ist von hier aus die Erklärung zu suchen, warum sich die italienische wie die westafrikanische Kunst im Bereich des Menschenbildes mit einem gleichsam abgeschnittenen Halsstück begnügen konnte. Alles deutet auf eine stärkere Objektivierung des Ahnenkultes in Ife hin, die ihrerseits ein umfassendes Be-

wußtsein eigener Geschichtlichkeit (die Kenntnis, Überlieferung der Vorfahren und ihre Geschichte) voraussetzt.

Die nicht als eigenständig gestalteten Ife-Terrakottaköpfe in der Ausstellung würden „von kompletten Figuren“ stammen (S. 41). Doch Ife-Köpfe mit kürzeren Halsen und Halsbandschmuck stehen auch auf kugeligen Gefäßen.¹⁸ Erinnert nicht diese „Vermenschlichung“ der Gefäße an Urnen oder Kanopen (welche die Asche oder Körperteile des Toten enthielten)? Die konsequente Anthropomorphisierung eines Gefäßes begegnete in dem „Zeremonialgefäß“ Nr. 46; die Gestalt einer Königin bildet eine Schale (die auf einem Stuhl und einem Fußschemel „sitzt“). Wenn wir hier die Metamorphose eines Totenleibes sehen, darf man dann das Gefäß als Teil des Ahnenkultes interpretieren?

Wie häufig wurden überhaupt Frauen abgebildet? Nach der mythischen Überlieferung der Yoruba-Städte zu urteilen (jedenfalls nach den Berichten hierüber in archäologischen Abhandlungen) existierte als sozio-ökonomische Grundeinheit der Gesellschaft die patriarchalische Familie. Der Schönheitskanon der Plastiken ist mitunter derart entwickelt, daß der Betrachter nicht immer leicht zu bestimmen vermag, ob er einen männlichen oder weiblichen Kopf vor sich hat. Ausgerechnet bei dem Wahrzeichen der Ausstellung, dem „bekrönten Kopf eines Oni“ (Nr. 42, S. 101),

Ife, Terrakottakopf, 12./15. Jahrhundert, Höhe 16 cm, Museum für Ife-Altertümer (Kat. Nr. 57)

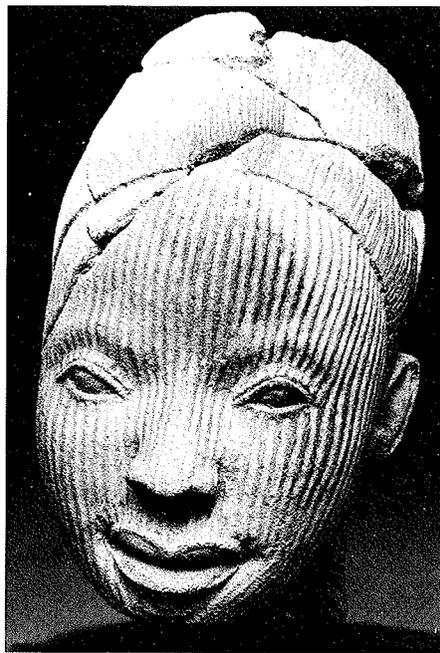


der „von besonderer Zartheit“ sei, blieb die Entscheidung offen, „ob er nicht einen weiblichen Oni porträtiert“. Eine ganzfigurige Bronze eines königlichen Paares wurde ausgegraben,¹⁹ dessen Kleidung und Schmuck (mit Ausnahme der Kronenformen) gleich sind. Nicht einmal die Schmucknarben auf dem Gesicht und dem Bauch stellen eine männliche „Auszeichnung“ dar, auch Frauen tragen sie (s. das Relief der nackten Frau auf dem Gefäß Nr. 58). Vorsichtigerweise spricht man bei einigen Plastiken der Ausstellung nur von „Köpfen“, obgleich sie wahrscheinlich Frauen wiedergeben (z. B. Nr. 47, 52 oder 54). Das dürfte kein Zufall, vielleicht sogar symptomatisch für eine bestimmte gesellschaftliche Situation sein. Somit bleibt nachzufragen, inwieweit (innerhalb der herrschenden Schicht) die Gleichberechtigung der Geschlechter sich durchgesetzt hatte.

Das Ästhetische

In Ife wich die Verrätselung der Gesichtszüge, das Magische, dem Naturstudium. Die Folgerung, daß angesichts des Kunstwerks das Religiöse weniger unmittelbar erlebt wurde, führt zu dem nächsten Punkt: Konnten dann nicht auch Plastiken entstehen, die sich aus einem überlieferten kultischen Gebrauchszusammenhang lockerten, die ihn wenigstens teilweise nur noch vorgaben? Das hieße, mit Ansätzen eines ästhetischen Eigenwertes durch die Reduktion des religiösen Kontextes zugunsten eines profan-gesellschaftlichen Zwecks zu rechnen. So verleitet die „Maske, die den Oni Obalufon darstellen soll“, (Nr. 41) zu der Überlegung, ob die kultische Form immer gleichermaßen eine kultische Funktion beinhaltet. Das technisch sehr schwer zu gießende Werk (es besteht aus reinem Kupfer) ist das einzig bekannte Exemplar einer Maske aus Ife. Nach Willett ist ihre Funktion „keineswegs klar“ (S. 41), jedoch wird aufgrund der Sehschlitze unter den Augen bemerkt, daß sie „eindeutig zum Gebrauch bestimmt“ war (S. 99).

Zweifel bleiben aber bestehen: Wie ist ein Metallgewicht von 5,8 Kilo vor dem Gesicht beim Tragen zu bewältigen? Ungewöhnlich an dieser Maske ist, daß sie porträthafte Züge aufweist (eine breitere Stirn oder ein tieferer Ansatz der Wangenknochen als sonst üblich); sie machen eigentlich die Maskenform überflüssig. An der Maske mit Sehschlitzen (die also nicht mit dem Toten begraben werden sollte) erstaunt, daß nirgends auch in noch so versteckter Weise darauf abgezielt wird, dem Träger etwas von dem Außermenschlichen zu verleihen. Außerdem ist die Maske hinten so schmal, daß (wenn überhaupt) nur



Owo, Terrakottakopf, 15. Jahrhundert (?), Höhe 17,4 cm, Nationalmuseum Lagos (Kat. Nr. 60)

ein winziger Kopf hineinpaßt; der Abstand zwischen den Augenschlitzen und der Kinnspitze (ca. 9 cm) gleicht der Entfernung von der Kinnspitze bis zu der unteren Stelle, die den Hals des Trägers berühren würde und müßte – es geht alles nicht zusammen, die Sehschlitze konnten gar nicht benutzt werden. Deshalb möchte man bei der Maske einen Selbstzweck vermuten, das Bildnis erweist sich eher als eine maskenartige Gesichtsplastik (in der Tendenz ein Repräsentationsbildnis?).

Exportierten die Regierenden in Ife Kunstwerke, um z. B. einen Führungsanspruch der Stadt zu unterstreichen? In Tada am Niger, nicht weit von Alt-Oyo, wurde die über einen halben Meter hohe, ebenfalls in Kupfer gegossene (!) Sitzfigur Nr. 92 gefunden, die nach der Thermolumineszenzdatierung im späten 13. oder im 14. Jahrhundert entstand; wo, ist unbekannt. Nach der Beschreibung im Katalog denkt man an einen mit Ife in Verbindung stehenden, aber an einen anderen Ort: „Obwohl es eindeutig den Ife-Stil repräsentiert (vgl. besonders die Nrn. 39–41 und 44), unterscheidet es sich von allen bekannten Ife-Werken in den natürlichen Proportionen von Kopf und Gliedmaßen“ (S. 152). „Das fragliche Werk mag... anderswo entstanden sein“ (S. 52). Das häufige Scheuern mit Sand veränderte das Gesicht (s. die abgeschliffenen Augenlider, Lippen und Nase). Der „Ausdruck innerer Gelassenheit und Ruhe“ war einst geringer, der Mund ist halb geöffnet wie bei einigen Terrakotta-Köpfen aus Ife. Insgesamt

steht doch die Kopfgestaltung den Ife-Plastiken so nahe, daß man die Figur als Arbeit einer Ife-Werkstätte einschätzen müßte. Gerade in Ife ist die Beherrschung „natürlicher Proportionen“ wohl am wenigsten auszuschließen.

Die asymmetrische Körperhaltung sei „einmalig in der afrikanischen Bildhauerei“, obgleich man zugesteht, daß „eine fragmentarische Terrakottafigur im Ife-Museum möglicherweise ähnlich gestaltet gewesen sein mag“ (S. 52). Auch eine Figur der „Nok-Kultur“ sitzt in einer zwar anderen, dennoch „asymmetrischen Pose“ (Nr. 4, S. 71), die hier als Hinweis auf den Verfall des Nok-Stils gedeutet wird. Es verblüfft, wie der Künstler die massige Figur, diesen wohlgenährten Körper modellierte (zu ergänzen sind die abgebrochenen Teile: der rechte Arm wurde in Richtung des linken Oberschenkels – wahrscheinlich waagrecht – gehalten, sicherlich nahe beim erhobenen linken Unterarm.). Dem höheren rechten Arm und dem aufgestellten Knie entspricht eine leichte Hebung der rechten Schulter. Sie kommt etwas nach vorn, während der Kopf sich ein wenig nach rechts wendet, wie eine Gegenkraft zu dem Gewicht des Körpers, das sich unmerklich auf die linke Seite der Figur verlagerte. Die organische Haltung einer Sitzfigur in Freiheit und Gebundenheit! Hier wird in dem Verharren, dem Sitzen geschildert, daß der menschliche Körper sich selbst bewegen, selbständig im Raum handeln kann, mit einem eigenen Willen ausgestattet ist. Bedauerlicherweise stand die Plastik beim Ausstellungsausgang nicht frei, sondern vor der Wand; man hätte leichter die sich verändernden Spannungszonen zwischen den Körperteilen, den ganzen Reichtum der sich entäuclenden Aspekte plastischer Entwicklung im Raum aufnehmen können.

Nicht die Übereinstimmung mit den „wirklichen Körperproportionen“ (S. 52) macht das Wesentliche der künstlerischen Leistung aus. Entscheidender sind vielmehr zwei wohl unterschiedliche, doch zusammengehörende Dinge: die den Betrachter „bewegende“ Ausstrahlung (die Figur soll mit den Augen quasi abgetastet werden) und die irdische Existenz als nunmehr gänzlich konkrete Basis, von der man ausging. Noch mehr als bei den Köpfen gibt sich hier die Plastik als Objekt der Betrachtung und der Beurteilung zu erkennen. Das Kunstwerk ist ausgerichtet auf ein erkennendes Subjekt; durch eine derartige Darstellung eines Menschen, einer Persönlichkeit wird auf die Persönlichkeit des Betrachters Bezug genommen. Natürlich berichtet die bildende Kunst nie wie eine Fotografie über die zugehörige Gesell-

schaft, doch sie überliefert anderes. Die Sitzfigur bestätigt uns noch deutlicher, daß mit dem hier sichtbar werdenden Geist, dem Intellekt (der dem Erkennen, dem Rationalen züstrebt) sich transzendente Bindungen änderten; daß es während oder vor dem 14. Jahrhundert mutmaßlich in Ife zu Verallgemeinerungen der kultischen Ordnung kam, die den Ablauf des Lebens bestimmte. Die sich ankündende Wahrnehmung des Ästhetischen bestärkt die Vermutung, daß religiös-mythische Aussagegehalte sich in abstraktere Begriffe änderten. Auch wenn wie im antiken Griechenland die Gesellschaft auf der Sklavenhalterordnung aufbaute, die Würde konnte in der Kunst doch entdeckt werden. Das bedeutet immer eine sich verändernde Stellung des Menschen zur Welt, selbst wenn sie sich auf eine dünne herrschende Schicht eines Volkes beschränkte.

Eigentlich sollte man glauben, daß in der Ife-Kunst ausschließlich das naturhafte Bildnis gültig war. Doch ein Ife-Kopf „in zylindrischer Form“ (Nr. 57) – ohne Nase, zwei Löcher für die Augen und eine Kerbe für den Mund – stand in der Ausstellung für eine „Gruppe von außerordentlich weitgehend abstrahierten Menschenköpfen“ (S. 116). Das lasse „die Annahme zu, daß

Ife, Kopf an Bronzestab, 12./15. Jahrhundert, Höhe des abgebildeten Details 8,3 cm, Museum für Ife-Altertümer



beide Stilrichtungen gleichzeitig gültig waren“; als Beweis dient das erwähnte Relief des Schreins, in dem zwei stilisierte Köpfe einen naturhaften flankieren (Kat. Abb. 20). Ohne Zweifel waren zu einem bestimmten Zeitpunkt Köpfe unterschiedlicher „Stilrichtungen“ in Gebrauch. Aber sollen wir uns mit diesem lediglich beobachteten Faktum zufriedengeben? Sind es nur „Stilrichtungen“? Oder repräsentieren sie Kunstprozesse, die zueinander in politisch-religiöser Opposition verliefen?

Der Sachverhalt scheint sogar noch komplexer. Eyo publizierte ein Ife-Terrakottabildnis, dessen naturhafte Gesichtszüge in die Form des Konischen gewalt-sam hineingepreßt wirken.²⁰ Also gab es mehr als nur zwei „Stilrichtungen“, denn hier handelt es sich um eine dritte zwischen beiden Antipoden. Die zylindrische und kegelartige Grundform kommt bereits in den Köpfen der „Nok-Kultur“ vor (vgl. Nr. 5 oder 7). Deshalb mutet dieser Kopf wie eine Verquickung einer älteren Form mit den Gestaltungsmitteln der Entstehungszeit an. Folglich müssen wir damit rechnen, daß die Ife-Kunst (zu einer bestimmten Phase?) auch bewußt archaisierend war. Aber warum? Aus Traditionsbewußtsein? (Schließlich wurde im Gefäßrelief das naturhafte Bildnis zwischen den stereometrisch vereinfachten Köpfen durch seine Größe, durch die Überschneidung des Daches und durch den Schlangenkopf deutlich hervorgehoben.) Oder könnte dem zugrunde liegen, daß der Künstler/Auftraggeber seine Zeit als krisenhaft empfand, das Anknüpfen an eine Vergangenheit suchte, um die als gefährdet angesehene Gegenwart ideell zu kräftigen?

Ein Kernproblem ist offensichtlich die Ungewißheit zu beurteilen, wo wir uns ein zu weites und wo wir uns aber auch ein zu verengtes Bild der jeweiligen Kunstproduktion in den einzelnen Yoruba-Städten machen. So wie vielleicht weniger zwischen Benin und Udo zu trennen ist, so waren eventuell auch die Grenzen zwischen der Yoruba-Kunst von Ife und von Owo fließender als ohnehin bereits angenommen. Beschränkt sich Ife-Kunst ausschließlich auf Ife? Wanderten nicht auch Künstler von Stadt zu Stadt? Zu Recht betont der Katalog die Nähe des Owo-Kopfes Nr. 60 zur Ife-Plastik. Dennoch fällt auf, daß das Bildnis sich weniger in die idealisierende Erscheinungsweise von Ife einordnet. Die Beschreibung bezeichnet das Gesicht als „kühl und gelassen dreinschauend“ (S. 120), das aber trifft nicht ganz zu. Das Mienspiel zeigt den Anflug eines Lächelns; etwas Stimmungshafte schafft die räumliche Atmosphäre einer persönlichen Wirkung. Die mimische Belebung sprengt den

Rahmen des bisher betrachteten Ahnenbildnisses. Laut Katalog seien die Augenbrauen „betonter, als es bei Ife-Terrakotten üblich ist“ – also doch das Werk einer eigenständigen Kunstregion? Dem ist entgegenzuhalten, daß die Augenbrauen auch in Ife akzentuiert werden konnten, sie gleichen dem Kopf Nr. 53 (die Abbildungen im Katalog täuschen, da der Fotograf den Owo-Kopf im Licht von oben, den Ife-Kopf in indirekterer Beleuchtung aufnahm).

Damit noch nicht genug. Die naturhaften Ife-Köpfe differieren mitunter erheblich von dem Idealtyp, der in der Ausstellung so durchgehend vertreten war. Sogar diese Köpfe der Ausstellung muteten unterschiedlich lebendig an; meist bilden Mund und Nase eine Gesichtssachse, bei dem Kopf Nr. 39 sind beide unmerklich gegeneinander verschoben. Noch stärker ist das in dem Gesicht des Kopfes Nr. 40 der Fall, sogar die Lippen stimmen nicht mehr überein. Darin ähnelt er einem Terrakottakopf aus Ife (nicht auf der Ausstellung), der in Ita Yemoo ausgegraben wurde,²¹ wo man auch die Plastiken Nr. 44 und 50 fand. Welch ein Kontrast zu den anderen Köpfen, nichts mehr von der sanfteren Zurückhaltung. Es sieht so aus, als ob ein bewahrter Abstand im Verhältnis zum Betrachter überschritten wurde, um die Daseinsintensität des Porträtierten zu steigern. Die Augen sind tiefer und breiter, die Ohren größer; die breitere Nase stößt nach vorn. In den markanteren Gesichtsteilen zeichnet sich eine Energie des Willens ab, die den Kopf beseelt. Die Einzelformen erscheinen monumentalisiert; ohne Verhärtung oder Stilisierung dokumentiert diese Art der Zusammenfassung einen neuen schöpferischen Zug, der sich nicht mit Details abgibt. Es kommt zu keiner Entäußerung, obgleich die Naturform nicht mehr wie gewohnt in der Sphäre idealer Existenz erlebt wird. Statt dessen sehen wir einen Afrikaner in wirklicher Präsenz, einen anderen Ausdrucksgehalt des Dauerhaften, eine fast herrscherhafte, autoritative Würde, eine neue Art von Pathos in einem Menschen, der in der Wirklichkeit zu Hause ist. (Vielleicht erschien Willett der Kopf nicht ausreichend distiguiert, weshalb er an die „Darstellung eines Dieners“ dachte²²).

Die Frage lautet, auch in Hinblick auf den Owo-Kopf Nr. 60: Wie groß ist das Spektrum der Ausdrucksmöglichkeiten in der Ife-Kunst, welche Varianten in der Bewertung des Menschen wurden geschaffen? Aus demselben Fundort stammen Bronzestäbe, die in Köpfen enden (auch diese sind nicht in der Ausstellung). Ihre Gesichter wirken gegerbt, Köpfe älterer Menschen, zum Teil bärtig, zerfurcht, mit knöchernen, kahlen Schädeln.²³ Die Bildnisse



Ife, Terrakottakopf, 12./15. Jahrhundert, Höhe 16,5 cm, Museum für Ife-Altertümer

in äußerster Lebendigkeit muten übersteigert an, ohne jedoch zu einer Norm zu gelangen. Plötzlich treffen wir auf eine strikte Ablehnung des Schönheitlichen, auf das mit Ausdruck aufgeladene Veristische, das sicher nicht der Verehrung eigener Ahnen diene. Denn mit den Köpfen begegnen wir einem Stück blutiger Wirklichkeit, welche die Bildunterschrift der Katalogabbildung 29 nicht erwähnt; zumindest zwei Köpfe wurden zum Enthaupten geknebelt. Sollte die Macht der Getöteten auf die Träger (der Zepter?) übertragen werden? (Noch auf einem Bronzegefäß aus Benin – Nr. 89 – hält eine Figur einen Stab, der von einem Kopf bekrönt wird.) Verband man mit der Einführung solcher „Dissonanzen“ im Menschenbild eine Herabminderung des Abgebildeten? Warum begegnet uns in der Ife-Kunst sogar das rigoros Häßliche (s. die Kat. Abb. 30)? Wie dem auch sei, wir dürfen jedenfalls das Ebenmäßige nicht als

alleinige Kategorie der „klassischen“ Kunst Westafrikas auffassen, auch wenn die Ausstellung diesen Eindruck erweckte.

Wir benötigen jetzt Rekonstruktionen der Lebensformen in den Städten vor dem 17. Jahrhundert, um uns der Antwort auf die Frage weiter zu nähern: Welcher historischen gesellschaftlichen Situation entsprach wie welche Kunst? Nach Ki-Zerbo ist „das bezeichnende der Yoruba-Länder ... ihre Organisierung in Städten, die in vorkolonialer Zeit Einwohnerzahlen von mehreren Hunderttausend erreichten“.²⁴ Eine gewaltige Menge, sie bedingt eine komplizierte Verwaltungsstruktur. Die Städte des Königreichs von Oyo sollen „eine politisch autonome Verfassung mit halb demokratischem, halb aristokratischem Charakter“ besessen haben – wollen die emanzipatorischen Ansätze in der Kunst von Ife nicht eine ähnliche Grundhaltung erzeugen helfen?

Die Plünderung

Selbstverständlich konnte aufgrund der begrenzten Ausstellungskapazität nicht alles gezeigt werden, und so repräsentiert eine einzige Bronzefigur (Nr. 97; mit Ausnahme der Figuren aus Esie) die Kunst der Yoruba-Länder des 17.–19. Jahrhunderts, eine Übergangszeit des „nachklassischen Stils“ „in den modernen Yoruba-Stil“ (S. 53). Charakteristisch seien „die vorquellenden Augen, die vorstehend flachen Lippen und die stilisierten Ohren“ (S. 54). Das heißt eine erneute Verrätselung der Figur, eine Annäherung an die zeitgenössische Kunst anderer westafrikanischer Völker, wie der Igbo, der Afo oder Jukun. Ein Teil der Literatur neigt dazu, im Vergleich zu dem „Klassischen“ hierin „Zerfallerscheinungen“ zu sehen. Doch wird solch ein Wort der geschichtlichen Gegebenheit gerecht? Besitzen diese Plastiken, die eine immense Formenvielfalt aufweisen, nicht alle eine gemeinsame Intention, nämlich in der Abgrenzung gegenüber dem Europäischen die jeweils eigene Identität zu bewahren? Ist das nicht ein positiver Wert, der sich bereits in der Kunstentwicklung von Benin abzeichnete?

Von einem „Zerfall“ der Yoruba-Länder im 18./19. Jahrhundert zu sprechen, mag gerechtfertigter sein, dennoch klingt das zu sehr wie eine Gesetzmäßigkeit. Wer ist denn der Schuldige an den umsichgreifenden Verwüstungen des Landes, des stagnierenden Bevölkerungszuwachses, an den immer häufigeren gegenseitigen Vernichtungskriegen? Es geht wirklich um die Würde des Menschen in Afrika, die von dem eigentlichen Verursacher des Elends, den europäischen Sklavenhandelskontoren getreten wurde. Die vorchristlichen germanischen Völker, die Römer oder Ägypter handelten mit Sklaven, Kriegsgefangenen (und behandelten sie als „Hörige“) wie die Frühklassengesellschaft im subsaharischen Afrika. Wer wird das gleichsetzen wollen mit dem furchtbaren Fernhandel der Europäer, der die gesellschaftliche Situation Westafrikas verursachte, der die kulturelle Entwicklung behinderte!

Doch erst im Zuge der Kolonialexpansion im späteren 19. Jahrhundert, die den versiegenden Sklavenhandel ablöste, konnten schlagartig ganze Kunstzentren „zerfallen“, abrupt von ihren Zusammenhängen mit der mythischen Überlieferung abgeschnitten werden. Im Hamburger Völkerkundemuseum besagen einige Schildchen bei Kunstwerken aus Benin: „Erworben 1897“; das hört sich so rechtschaffen an. Dahinter steht die Geschichte des gewaltigen Kunstraubes 1897 in Benin, die

der Hildesheimer Katalog schildert. Der Anlaß der britischen „Strafexpedition“ war ein Überfall auf den Vizekonsul J. R. Philips, der in Begleitung anderer den Oba zu unerwünschter Zeit „zu besuchen beabsichtigte“ (S. 27; bis auf zwei Europäer wurden alle getötet). Der Oba hatte zuvor gebeten, nicht zu erscheinen, da er nach einer alljährlich stattfindenden Zeremonie zur Besuchszeit eine göttliche Person sei. Die Bini hatten vermutlich die Ankunft der Fremden als erniedrigende Provokation empfunden. Ein schlichter Besuch wäre das nicht gewesen, denn – was im Katalog nicht gesagt wird – der Vizekonsul wollte den Oba (der sich bereits mit einem englischen sogenannten „Protokollvertrag“ einverstanden hatte erklären müssen) wegen angeblicher Menschenopfer zur Rede stellen.

Die Engländer schickten also Truppen, zurückhaltend steht im Katalog: „Nachdem die Stadt unterworfen war, führte man an die 2000 Altertümer, die im Palast konzentriert waren, als Beute fort (Abb. 12). Diese wurden von der britischen Regierung verkauft, um mit dem Erlös die Kosten der Expedition zu begleichen. Der König wurde abgesetzt und schließlich ins Exil geschickt. Diese Strafexpedition führte letztlich das Ende der Benin-Kunst herbei.“ (S. 28) Da wäre einiges zu ergänzen. Das noch nicht vollkommen unselbständige Benin bedeutete für Großbritannien ein Haupthindernis, das Innere Westafrikas in den Griff zu bekommen. Die Stadt wurde nicht nur eingenommen, sondern „geplündert und praktisch dem Erdboden gleichgemacht“.²⁵ Die Navy brannte den großen königlichen Palast nieder, das Zentrum des gesamten gesellschaftlichen Lebens.²⁶ Die Handwerker verloren ihre Existenzgrundlage, die kulturelle Substanz generell war vorerst vernichtet.

Heute noch übertreffen die Sammlungen der Benin-Kunst in London und Westberlin (als „Preußischer Kulturbesitz“ ...) die Bestände in Nigeria. Das sind die drei großen „C“, in deren Namen die Europäer „Strafexpeditionen“ durchführten: christianisme, civilisation, commerce. Allein der Begriff „Strafexpedition“ – rechtfertigt er nicht letztlich den Raub und die Unterdrückung? Die Sache wird auch dadurch nicht besser, daß man in ihr etwas Gutes entdeckt, z. B.: daß „im Jahre 1897 eine berühmte Strafexpedition die Welt mit den ... Bronzen und Elfenbeinschnitzereien des Benin-Hofes bekanntgemacht hatte“.²⁷ Willett erwähnt den Admiral Rawson: „...nach seinem Zuge gegen Benin“²⁸, das geschah aber nicht zur Zeit der Kreuzzüge, das ist nicht einmal 100 Jahre her.

Dies war kein Kunstraub, der darauf ab-

zielte, einen Sieg zu dokumentieren oder durch Vereinnahmung des Gegners die eigene Kultur zu stärken. Es wurde weggeschleppt, um effektivste Ausbeutung zu erreichen – die Zivilisation der Europäer ... Ein Jahr später, in Tanganjika, schickte die deutsche Soldateska das abgeschlagene Haupt des afrikanischen Widerstandskämpfers Mkwawa nach Deutschland. Wenigstens dieser Kopf wurde 1954 zurückgegeben. Es geht so lange um die Würde des Afrikaners, bis auch das Kapitel der Plünderung abgeschlossen ist. Eyo berichtet (S. 29): Vor einigen Jahren „erging im Rahmen des International Council of Museums ein Appell, langfristige Leihgaben zu gewähren oder das eine oder andere Objekt an die Stadt Benin zurückzuerstatten, damit das Werk der Vorfahren ... gezeigt werden könne. Bedauerlicherweise kam von nirgendwo in der Welt eine positive Antwort ...“ So blieb bislang nichts anderes übrig, als „einige Benin-Bronzen ... für Millionenbeträge auf dem internationalen Kunstmarkt“ zurückzukaufen, wie der „Stern“ bemerkte.

Der Kunstdiebstahl in Nigeria hörte nicht auf; in der Literatur steht dann oft reserviert: „... found their way to the British Museum“ oder „It is still not known how the head left Nigeria“, „which is now in the Brooklyn Museum“.²⁹ Eine internationale Mafia sorgte in den letzten Jahren dafür, daß zahlreiche Monolithe am Cross River zerbrochen und über Kamerun abtransportiert wurden; sie verschwanden „overseas“, bis sie hier und dort in Pariser und Londoner Kunsthandlungen wieder auftauchten. Die europäischen Wissenschaftler sollten sich überlegen, ob und wann sie Kataloge für Händler bzw. private Sammler schreiben, denn jede Arbeit erhöht den Wert der Objekte auf dem Markt.

In vielen afrikanischen Ländern hat der Weiße noch immer als Mann der Wirtschaft oder als Tourist das Sagen. Der breit organisierte Diebstahl ist ein Kennzeichen des Neokolonialismus wie das heutige Massenangebot der afrikanischen „Volkskunst“ (die keine „Folklore“ war) in ihrer totalen Vermarktung auf den Flughäfen. Deshalb berührte es nicht gerade angenehm, daß das katholische Pfarramt in Sorsum bei Hildesheim im Museum zum Kauf warb: sogenannte „Makondekunst“ aus Tansania unter dem geheimnisvollen Namen „Afrika Manyatta Sorsum“. Auch der Buch- und Souvenirladen des Museums bot ein breit gestreutes Sammelsurium dieses Kitsches an, zusammen mit drei Afrika-Bildbänden der Fotografin Leni Riefenstahl (in denen auf hinterhältige Weise das „Primitive“ des afrikanischen Stammeslebens gepriesen wird).

Das Ausstellungsprojekt war notwendig, es richtet sich mittelbar gegen Völkerhaß und Rassismus. Viele lernten, daß unsere europazentrischen Vorstellungen (nach dem Motto: „In der europäischen Renaissance wurde das Menschenbild als Vorbild für Afrika und Amerika entdeckt“) in die Sackgasse führen. Wir brauchen die Kenntnis auch der Kunst in Nigeria, weil sie dazu beiträgt, des eigenen historischen Ortes innerhalb der menschheitlichen Kontinuität bewußt zu werden. Das Wissen von der Kunst der afrikanischen Völker hilft uns, das historische Neue, auch den Befreiungsprozeß aus imperialistischer, kolonialer Unterdrückung wahrzunehmen und zu verstehen.

„Ganze Völkerschaften scheinen plötzlich aus einem geschichtlichen Nebel aufzubrechen, und sie verlangen gebieterisch ihren Anteil an allen irdischen Gütern, nicht nur an Brot allein, sondern an Kunst und Musik und Literatur. Sie legen sofort überraschende Geschenke auf den Tisch, an dem alle friedliebenden Gäste der Welt willkommen sind: Ein Erbe, um das sie und wir betrogen wurden, und die Produkte ihrer lange gehemmten Talente.“³⁰

Ein Yoruba-Sprichwort lautet: *Bí fiyẹ̀ kò ní fiyẹ̀ nífọ̀n, ojú sánmà tó fiyẹ̀ fò láifara kọ̀nra* – Wenn die Vögel keinen Krieg suchen, ist der Himmel weit genug, ungehindert zu fliegen.

- 1 F. Willett, *ife – Metropole afrikanischer Kunst*, Bergisch Gladbach 1975, S. 213; im folgenden wird nicht der Kat., nur zusätzliche Literatur in den Anm. zitiert.
- 2 P. Ben-Amos, *The Art of Benin*, London 1980, Abb. 40.
- 3 Ben-Amos, Abb. 97.
- 4 C. A. Burland u. W. Forman, *So sahen sie uns – Das Bild der Weißen in der Kunst der farbigen Völker*, Wien/München 1968, Abb. 5.
- 5 Ben-Amos, Abb. 32.
- 6 Willett, S. 217.
- 7 Neben den Kat. Abb. vgl. E. Eyo, *Two Thousand Years Nigerian Art*, Lagos 1977, Abb. auf S. 137–144; Ben-Amos, Abb. 8, 20, 21, 24, 27, 32, 49, 75, 82, 85, 87, 95, 96.
- 8 Ben-Amos, Abb. 42.
- 9 Ben-Amos, S. 69.
- 10 S. die Statuetten protugiesischer Soldaten (Eyo, Abb. auf S. 112, 113) oder eines Benin-Höflings, der eine Muskete trägt (Ben-Amos, Abb. 25).
- 11 Vgl. die Statuette eines Vornehmen aus Benin, in: Eyo, Abb. auf S. 120.
- 12 Willett, S. 131.
- 13 Nach der Karte von G. J. Afolabi Ojo, *Yoruba Culture – A Geographical Analysis*, London 1966, S. 253.
- 14 Nach Ben-Amos, S. 24.
- 15 Willett, S. 56.
- 16 Willett, Taf. 74.
- 17 Willett, S. 58.
- 18 Nicht auf der Ausst.; in: Eyo, Abb. und S. 62.
- 19 Nicht auf der Ausst.; in: Eyo, Abb. auf S. 85 und Willett, Farbt. III.
- 20 Eyo, Abb. auf S. 46.
- 21 Afolabi Ojo, Taf. 28 (rechts); Willett, Taf. 12.
- 22 Willett, S. 43.
- 23 Willett, Farbt. IV–VI.
- 24 J. Ki-Zerbo, *Die Geschichte Schwarz-Afrikas*, Frankfurt a. M. 1979, S. 164.
- 25 Ki-Zerbo, S. 463.
- 26 Ben-Amos, S. 31.
- 27 Willett, S. 9 (Vorwort von M Wheeler).
- 28 Willett, S. 22.
- 29 Eyo, S. 74, 102.
- 30 A. Seghers, *Überfahrt*, Berlin 1973, S. 102.



Die Siamucande Tavern in der Nähe von Nkandabwe im Süden Zambias

Barmalerei in Zambia

von Wolfgang Bender

Bier zu brauen und zu trinken gehörte und gehört immer noch zu den unabdingbaren Bestandteilen vieler Festlichkeiten der ländlichen Bevölkerung Zambias. Mit dieser traditionellen „Bierkultur“ haben die Bierkneipen von heute nur wenig gemeinsam. In den Städten des Kupfergürtels sind sie oft der einzige Ort in den weiträumigen Arbeiterwohnsiedlungen, die einen sozialen Treffpunkt für die Männer darstellen. Zu den „opening hours“ sind die Kneipen, die oft aus Höfen bestehen, voller Trinker. Der Alkoholismus ist in Zambia zum nationalen Problem geworden, das auch in der Presse diskutiert wird. Der Staat verdient am Alkoholkonsum, und er tut nichts, um ihn einzuschränken. Der Staat ist in den Bierlokalen noch zusätzlich in der Person von Polizeispitzeln präsent, die die Besucher nach potentiell regierungsfeindlichen „Elementen“ aushorchen.

Alkoholismus ist bekannterweise auch Syndrom des wirtschaftlichen Niedergangs und der Arbeitslosigkeit. Die ökonomische und soziale Lage im Land hat sich in den vergangenen Jahren als Folge des auf dem Weltmarkt absinkenden Kupferpreises immer mehr verschlechtert. Die

Sozialausgaben wurden immer geringer. Die Arbeitslosigkeit wird zwar noch zum erheblichen Teil von der auf der Subsistenzwirtschaft basierenden Großfamilie aufgefangen, aber auch das trifft nicht mehr in vollem Umfang zu. Viele der ehemaligen „Wanderarbeiter“ leben jetzt permanent in den städtischen Gebieten.

In den städtischen Lokalen gibt es Flaschenbier, in den ländlichen „Bars“ oder Lokalen für die Ärmsten schenkt man das afrikanische Maisbier aus, das aus großen Bechern getrunken wird. Die Flucht in den Alkohol endet wie auch anderswo häufig mit Streit und Prügelei. Davor warnt die Malerei in einer Bar. Sie soll sagen: Schlagt euch nicht aus Eifersucht um die Frauen!

Aus den sechziger Jahren stammt die Leserschrift in der „Central African Mail“ an die Briefkastenspalte „Tell me Josephine“, die auch den Alkohol und seine Folgen zum Thema hat: „Frauen aus der Bierhalle haben mir meinen Mann gestohlen. Ständig treiben sich dort Schulmädchen in gerüschten Unterröcken herum und sind ihm für Geld oder Bier zu Gefallen. Wenn ich zu Hause bleibe, verliere ich meinen Mann für immer. So gehe ich denn und trinke mit ihm

zusammen, und dann streiten wir uns. Wir haben ein trauriges Zuhause, und ich schäme mich. Vielleicht wird man aus den Bierhallen eines Tages Schulen für unsere Kinder machen. Was aber kann ich tun, damit meine Ehe erhalten bleibt, bis es so weit ist?“

Die Antwort von „Josephine“ darauf: „Ich habe Verständnis für Ihre Lage, aber die Beteiligung an so schlimmen Dingen wird Ihrer Ehe nichts helfen. Besuchen Sie die Kochkurse, die von der Wohlfahrt abgehalten werden, und lernen Sie, wie Sie Ihr Heim nett machen können. Vielleicht wird gutes Essen Ihren Mann nach Hause locken. Bitten Sie ihn um die Erlaubnis, Bier für ihn zu kaufen und es ihm zu Hause zu servieren, wenn seine Freunde ihn besuchen. Schlagen Sie vor, auch seine Freunde gelegentlich zum Essen einzuladen, damit er sich ermuntert fühlt, seine Zerstreuungen zu Hause zu suchen.“ (Aus: Fragen Sie Josephine. Afrikanischer Alltag in Leserbriefen, hrsg. von Barbara Hall, Hamburg o.J.)

Die vorgeschlagene Lösung ist Indiz für die auch in Afrika über den Kapitalismus zwangsweise eingeführte Kleinfamilie.



Der Innenraum der Siamucande Tavern wurde 1981 ringsum mit Szenen und Einzelmotiven ausgemalt

Die Barbilder

Das Barbild aus der „Viseke“- (was soviel heißen soll wie „Laß es dir gutgehen“)-Bar in Manyinga aus den späten sechziger Jahren drückt noch etwas von der hoffnungsvollen Zeit jener ersten Jahre nach Erreichen der Unabhängigkeit 1964 aus. Im Kupfergürtel hatten die Arbeiter 1966 einen ungewöhnlich hohen Lohnabschluß durchsetzen können, der dann Lohnerhöhungen auch in anderen Bereichen nach sich zog.

Heute ist die Bar meist geschlossen. Warum? Kein Bier! Das liegt an den schlechten Transport- und Nachschubverhältnissen in den abgelegenen Gebieten der Nordwest-Provinz (dabei liegt Manyinga noch an der Hauptstraße!).

Die Bar „Modern Restaurant“ in Livingstone ist besser dran. Livingstone liegt an der Grenze und Durchgangsstraße nach Zimbabwe sowie an den berühmten „Victoria-Fällen“ des Zambezi-Flusses. Die Bar hat kaum Sorgen. Besucher und Bier sind genügend vorhanden. Die Wände dieser Bar sind mit riesigen, idyllisch wirkenden Landschaften und Tierbildern ausgemalt. Der Maler soll aus Zaire kommen, und die Motive entsprechen den Hinter-

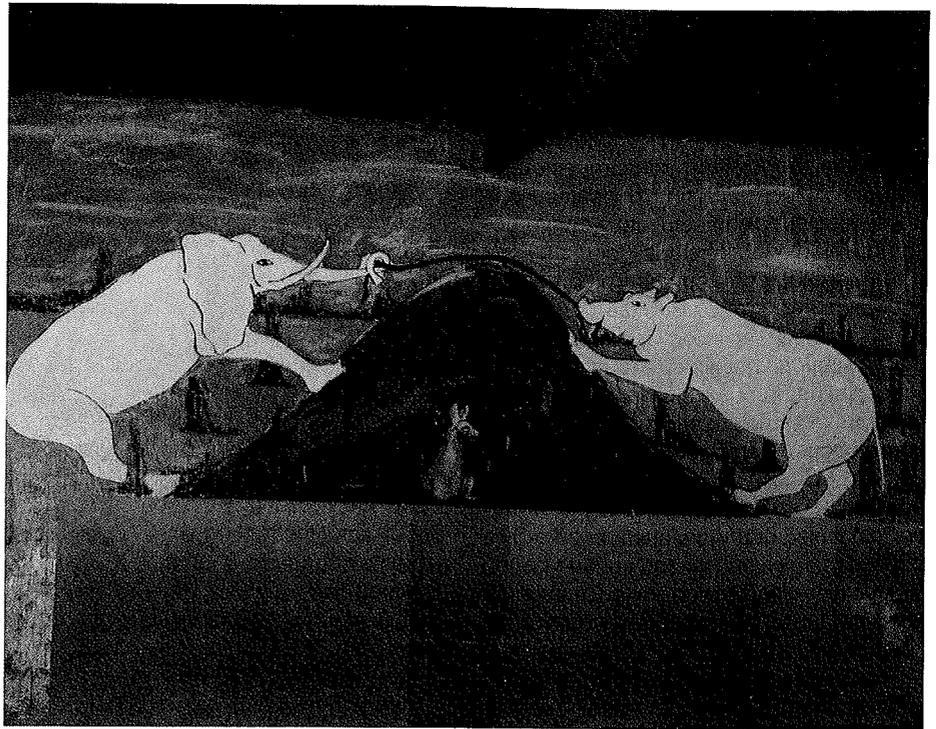


glasbildern, die auf den touristischen Markt aus Zaire gelangen. Es paßt auch, daß viele Musiker aus Zaire in solchen Bars auftreten und daß zairische Musik häufig aus der Musikbox klingt.

Der zambische Sänger und Gitarrist Smokey Haangala hat 1977 ein Lied zum Thema „Zeit und Wandel“ gedichtet, das zeigt, wie der durchschnittliche Afrikaner heute dem „Wandel“ hilflos ausgeliefert ist. Er kann nur noch staunen, was sich so tut, nichts als staunen.

TIMES AND CHANGES

Life is hard to lead
 Hey my son (my friend)
 There's something I must tell you
 Times and changes are just flashing by
 I take no heed no need for asking why
 Do you want to know why?
 There are some things I'll never know 'til I die
 I used to wonder, all about the things I know now
 And I still do wonder
 I am still doing it



Darstellung eines Märchenstoffes in der Viseke-Bar in Manyinga, gemalt von Zolo

Diese Undurchschaubarkeit der Verhältnisse ist immer ein Machtfaktor für die herrschende Schicht und zugleich die Schwäche der „Unterprivilegierten“. Das Gefühl, nicht mehr durchzublicken, führt zur Resignation und Demoralisierung weiterer Kreise der Gesellschaft. In Zambia wird zwar offiziell der „Humanismus“ gepredigt („zambischer Humanismus“ war Präsident Kenneth Kaundas eigener Weg und eigenes Programm, zum Beispiel gegenüber Nyereres „Ujamaa“ oder Nkrumahs „Panafrikanismus“), de facto jedoch hat ein zynischer Materialismus die Oberhand, unter dem sich die Verhältnisse nur verschlechtern können.

Eine schwache Hoffnung drückt in einem weiteren Lied Smokey Haangala aus: Vielleicht wird es morgen besser aussehen.

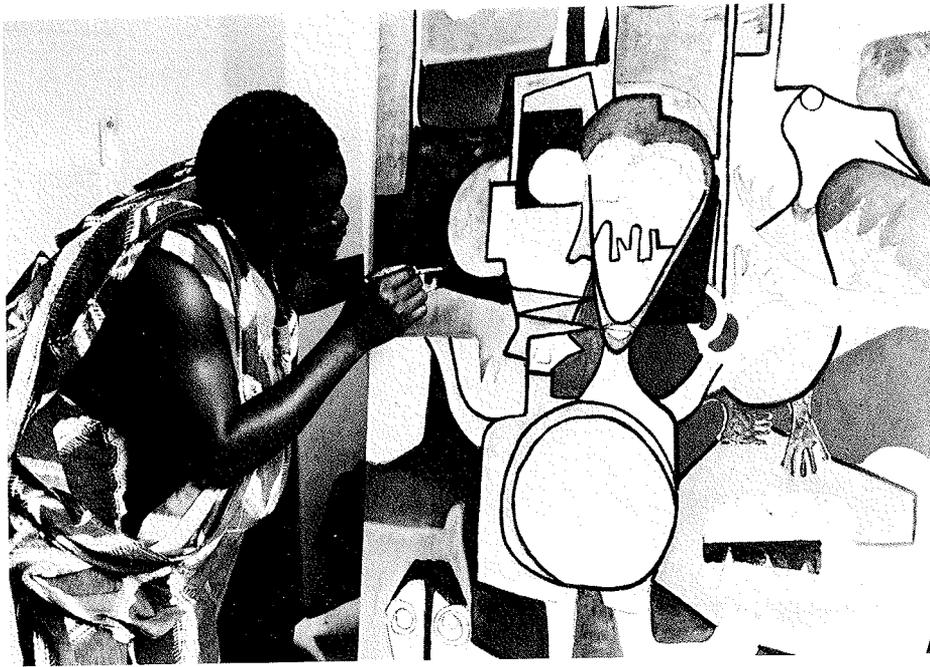
MAYBE TOMORROW

Maybe tomorrow the sun will shine again
 Maybe tomorrow the sun will soothe my pain
 Maybe tomorrow the sun will dry my rain
 I hope tomorrow the sun will shine on me again
 When I was young, good songs I sang
 Songs full of life I was going to have
 Now I have grown I am not so young
 Most of what I need ist what I don't have
 When I was young, I had some dreams
 They were so sweet, so sweet and nice
 Now I have grown it always seems
 For most things I get I've got to pay my price
 (Texte von der Rückseite der LP „Aunka Ma Kwache“ von Smokey Haangala, 1977, Teal Records RAK – 1.)



Das Modern Restaurant in Livingstone hat G.T.D. Kiarri Art ausgemalt. Dargestellt sind Tiere und Landschaften, zum Beispiel im Bild rechts die Viktoria-Fälle

Alle Fotos: Wolfgang Bender



Zerrissene Wesen

Zur Malerei des nigerianischen Malers Rufus Ogundele von Jutta Rejholec

Rufus Ogundele ist ein erfolgreicher Vertreter der neuen nigerianischen Kunst, die sich seit der Unabhängigkeit des Landes entwickelte. Die Entstehung seiner spezifischen Bildersprache, die Wahl seiner Motive und nicht zuletzt seine wachsende künstlerische und kommerzielle Anerkennung in Nigeria selbst sprechen von den tiefgreifenden Veränderungen in der nigerianischen Gesellschaft, die das Land in den letzten Jahrzehnten gezeichnet haben.

1946 in Oshogbo, im Yorubaland (Westnigeria), geboren, wurde Ogundele bereits sechzehnjährig Trommler in der bekannten Theatergruppe Duro Ladipos und kam kurze Zeit später, wie andere Mitglieder des Ensembles, in Kontakt mit den „Art-Workshops“, die Georgina Betts und Denis Williams in Oshogbo veranstalteten. Die Geschichte der Oshogbo-Sommerschulen ist bereits an anderen Stellen ausführlich beschrieben worden.¹ In diesen Kursen versuchten die Organisatoren gemeinsam mit jungen Afrikanern (Mädchen waren ausgenommen) neue künstlerische Ausdrucksformen zu entwickeln und der Zerstörung des kulturellen Reichtums des Yoruba-Volkes durch die lange Kolonialisierung neue künstlerische Initiativen entgegenzusetzen.

Ogundele lernte hier grafische Techniken (insbesondere Linolschnitt) und Malerei mit Ölfarben; Ausdrucksmittel, die in der Tradition seiner Heimat unbekannt waren. In dem vorsichtigen Experimentieren mit den neuen Materialien entwickelte der sehr junge Künstler eine gedämpfte Bildsprache, die in ihrer nuancierten Farbgebung an die Erscheinung der traditionellen Umwelt erinnerte, in der sanfte, gebrochene Farbskalen vorherrschten und jede grelle Farbtonung von Kleidung und gestalteten Gegenständen des Alltags wie des religiösen Lebens verpönt war.

1965 begann nach einer Ausstellung des Goethe-Instituts in Lagos der internationale (besonders der nordamerikanische) Kunstmarkt auf die sogenannten Oshogbo-Künstler aufmerksam zu werden. Das Ende der Oshogbo-Schule 1966, durch den nahenden Biafra-Krieg gekennzeichnet, erreichte die neuen jungen Künstler bereits in beginnender materieller Sicherheit. Malerei und Grafik wurde zum Beruf, der sie ernähren konnte. Die Suche nach neuen Formen und Inhalten, nach Möglichkeiten der Verbindung von Tradition und Moderne brach jäh ab. Das künstlerische Repertoire der Oshogbo-Schule wurde für lange Jahre beibehalten.

Mit dem Ende des Biafra-Krieges und

dem wirtschaftlichen Aufschwung des Landes durch den Ölreichtum zeichnet sich auch ein neues Interesse der nationalen Bourgeoisie für die Kunstproduktion im eigenen Lande ab; dies entspricht einem wachsenden Selbstverständnis und Stolz auf die nationale Identität. Neben der immer noch recht beliebten Malerei, Grafik und Plastik, die sich im naturalistischen Stil auf die Lobpreisung bekannter Persönlichkeiten aus Politik, Wirtschaftsleben und religiöser Hierarchie spezialisiert hat, wird nun auch die vorher wenig geschätzte Oshogbo-Kunst in Nigeria verstärkt beachtet und gesammelt, wenn auch eher von öffentlichen Kulturinstituten und wohlhabenden Intellektuellen.

Rufus Ogundele wird zum gefragten Gestalter großer Mosaiken und Wandgemälde in staatlichen Gebäuden und Cultureinrichtungen. Die gravierenden Einschnitte, die die nigerianische Gesellschaft seit dem Ende des Bürgerkriegs kennzeichnen (rapide Industrialisierung, Landflucht, Verslumung der Städte, Verelendung breiter Bevölkerungsschichten und Wohlstand und Luxus für einige privilegierte Gruppen, ebenso die Zerstörung letzter Reste traditioneller Lebensweisen), haben auch seine Bildersprache beeinflusst, allerdings eher auf eine persönlich-indirekte Weise als auf eine klar formulierte und präzise Kritik, wie sie unter anderem in den Grafiken Obiora Udechukwu zum Ausdruck kommt (siehe die Abbildungen in tendenzen Nr. 132, Seiten 38 und 39).

Ogundeles Bilder sind gewaltsam und heftig geworden. Seine meist großformati-

Links oben: Rufus Ogundele bei der Arbeit, 1983

Rechts und unten: 2 Arbeiten von Rufus Ogundele, o. T., 1983, Öl/Lw.



gen Ölgemälde, die in den letzten Jahren entstanden, zitieren fast ausschließlich traditionelle Motive: bekannte Geistwesen aus der Yoruba-Religion, aus Mythen und Sagen, die mit riesigen, ratlosen Augen in Labyrinth oder, vor zerrissene Hintergründe gesetzt sind. Die gegenwärtige gesellschaftliche Situation geht nicht in die Thematik der Bilder ein, sie macht sich aber in der Gestaltungsweise bemerkbar. Die grelle Farbgebung umfaßt in krasser Gegenüberstellung kalte und warme Kontraste. Die Farbflächen, dick und undurchdringlich aufgetragen, werden von harten, schwarzen Konturierungen fest voneinander abgegrenzt und geben den Bildern einen rhythmischen, dynamischen Charakter. Die sanfte, freundliche und differenzierte Wirkung der frühen Bilder ist verschwunden. Gewalt dominiert, auch wenn dies nicht durch die Wahl der Inhalte, sondern den Einsatz der formalen Mittel geschieht.

Zynismus in der Rezeption von Ogundeles Gemälden auf dem nigerianischen wie dem westlichen Kunstmarkt sehe ich in der Tatsache, daß ihre formalen Elemente, die heftige, bewegte Farbgebung und ihre spezifischen Inhalte als typisch „afrikanisch“ wahrgenommen und geschätzt werden. Buntheit, Rhythmik und merkwürdig blickende oder tanzende Geistwesen gehören zu den Attributen, die man gerne der neueren afrikanischen Kunst zuschreibt, sogar direkt von ihr verlangt. In privaten Gesprächen beklagen Künstler aus den verschiedensten afrikanischen Ländern (u. a. Senegal, Zaire, Togo), daß Vertreter staatlicher Kulturbehörden und ausländische Galeristen ihnen einen „neofrikanischen Stil“ abverlangen, ohne die Bezugsmöglichkeiten zu berücksichtigen, die zu der meditativen Funktion von Stilisierungen und begrenzter Farbwahl in der traditionellen Ästhetik noch bestehen.

Die Zerrissenheit der Gestalten und ihrer Umgebung, die materielle Verdichtung vormals tiefgründiger religiöser Inhalte, wie sie sich fast gewaltsam in den Gemälden Ogundeles vollziehen, sprechen von den Ängsten des Malers, von seinen visuellen Eindrücken in der heutigen Gesellschaft. Sie werden aber von westlichen Betrachtern als Ausdruck eines wilden, lebendigen, sonnendurchfluteten und ursprünglichen Afrika aufgenommen und gründlich mißverstanden.

Neue Gemälde von Rufus Ogundele waren im Sommer im IWALEWA-Haus, Münzgasse 9, 8580 Bayreuth, zu sehen. Zur ständigen Ausstellung des IWALEWA-Hauses gehören Arbeiten des Malers aus seiner Oshogbo-Zeit.



Zeitvergleich mit Eduard Fuchs

Zur kritischen Revision der Geschichte der Aktfotografie V
von Richard Hiepe

Mit seiner Illustrierten Sittengeschichte“ gilt Eduard Fuchs als einer der Klassiker einer progressiven Kulturgeschichtsschreibung. Der letzte Band dieses Monumentalwerkes, „Das bürgerliche Zeitalter“, erschien 1912. Auf der Suche nach Kriterien für Aktfotografie, die hinausgehen über private Geschmäckerei und die von der Kulturindustrie eingeübten Sehweisen, erweist sich Fuchs in Glanz und Elend seiner Anschauungen als großer Lehrer.

Aktfotografie und revolutionärer Medienoptimismus

In seinem grundlegenden Aufsatz von 1937¹ rühmt Walter Benjamin als Fuchs' größte Leistung seine bildliche Materialsammlung mit ihrer „Befreiung“ der Kunst- und Kulturgeschichte „von den Meisternamen“, die Neubewertung der Massenkunst, der „Gebrauchsgegenstände“ als „sittengeschichtlichen Dokumenten“, „Träger und Vermittler – häufig direkter Propagandisten – bestimmter geschlechtlicher Moralien“ (E. Fuchs, Einleitung zum III. Band der ill. Sittengeschichte, S. 9). Damit halten wir bei der Fotografie, und zwar bei ihren ideologischen Funktionen, welche die Aktfotoszene so gern abstreitet. Eduard Fuchs stand diesen neuen Formen der einschlägigen Massenkunst so arglos gegenüber, so nachdrücklich er sie propagierte. Am Schluß der Einleitung zum „bürgerlichen Zeitalter“ kommt er eindringlich zu sprechen auf „das unerschöpfliche Dokumentenmaterial“, welches mit der „Entfaltung der illustrierten Zeitung... von Ansichtspostkarten, Fotografie und der Reklame... uns bis in die Einöde der Natur verfolgt“. Er sieht die Fotografie mit jenem Medienoptimismus, der für das frühe Medienbewußtsein der Arbeiterbewegung typisch ist. Die „unbestechliche Fotografie“ gehört für Fuchs auf sittengeschichtlichem Gebiet zur „umfassenden bildlichen Orientierung und Beeinflussung der Massen“ im Zeitalter der „illustrierten Zeitung“ und der ähnlichen Bild-Medien. Der „dokumentarische Wert“ des Bildes sei dadurch „ungleich zuverlässiger geworden“. Das Foto nötige auch den Künstler, der früher „in skrupelloser Ungeniertheit“ „seine Unkenntnis der Dinge aus der Tiefe seines Gemüts ergänzte“, zur Ori-



Holländische Ansichtspostkarte

131. Naturaufnahme. 1907

rierung auf die „Nachprüfbarkeit“ der jedermann zugänglichen Fotografien“.

„Sind dadurch die imaginären Vorstellungen stark eingeschränkt, auf ihren wirklichen Wert reduziert worden, so sind unsere plastischen Vorstellungen von den Dingen durch alles dies zweifellos korrekter und wesentlich umfassender geworden“ (E. Fuchs, Das bürgerliche Zeitalter, S. 8–9). Zweifellos meint Fuchs die mediengeschichtliche Rolle der Fotografie allgemein, aber auf seinem speziellen Gebiet – dem Bildmaterial zur Sittengeschichte – treffen seine Sätze die Rolle des Mediums anders als wohl beabsichtigt. Die Art, wie die Fotografie des bürgerlichen Zeitalters in der Nacktfotografie „die Dinge plastischer“, „auf ihren wirklichen Wert reduziert“ sah und wie sie zugleich diese neuartige Drastik in idealischen Posen und Imaginationen der Kunstfotografie wegstilisierte, diese Art paßte überhaupt nicht zu Fuchs' medienoptimistischen Erwartungen. Wohl aber paßte sie zu seiner genialischen Analyse der bürgerlichen Heuchelei, die uns gleich beschäftigen wird.

Folgerichtig läßt der alte Fuchs die eben

noch als Teil der revolutionären „Umbildung der sexuellen Moral“ (S. 4) begriffene Fotografie in der berühmten Auswahl seiner Illustrationen fast vollständig weg. Von 560 Zeugnissen der Kunst und Massenkunst in Fuchs' Darstellung sind ganze 10 einschlägige Fotos und diese sind noch mißverständlich kommentiert.

Fuchs übernimmt die Sprachregelung seiner Zeit, nach der die Damen „nach der Natur“ fotografiert sind, was bei ihren ridiculösen Posen allenfalls für das Medium allgemein, nicht aber für solche miesen Bildprodukte zutrifft. Und daß die Ansichtskartenakte, die Fuchs einleitend abbildet, kommentiert sind als „Photographische Naturaufnahmen von Pariser Dirnen“, ist bezeichnender für den „Moralismus“ unseres Kulturhistorikers als für den genauen sozialen Status solcher Modelle.

Verwerfliche Triebe

Für Fuchs mußte eine Dirne sein, wer sich so fotografieren ließ. Benjamin hat diese verqueren Vorstellungen unseres Autors am besten kritisiert, indem er ihn selbst zitiert: „Berechtigt“, so urteilt er von der Sexualität, „sind alle Formen des sinnlichen Gebahrens, in denen das Schöpferische dieses Lebensgesetzes sich offenbart... Verwerflich sind dagegen jene Formen, die diesen obersten Trieb zum bloßen Mittel raffinierter Genußsucht herabwürdigen.“²

Verschloß Fuchs die Seiten seiner Sittengeschichte vor entsprechend „verwerflichen“ Fotos (die er natürlich genau so kannte wie sein übriges Illustrationsmaterial), so läßt er konsequenterweise auch jene Produkte der zeitgenössischen Kunstfotografie heraus, die ihm jener schöpferischen Sinnlichkeit denn doch zu wenig boten, davon die ausgewählten Zeichnungen oder Karikaturen oft nur so strotzten.

Nach der Natur oder durch die Gesellschaft?

Der Begriff einer Fotografie „nach der Natur“ stellt sich dem gesellschaftskritischen Denken in den Weg. Sind die fotografierten sittengeschichtlichen Zustände „Natur“, so sind sie keine Produkte gesellschaftlicher Zustände – und eben dies nachzuweisen, war Fuchs' Leistung. Die

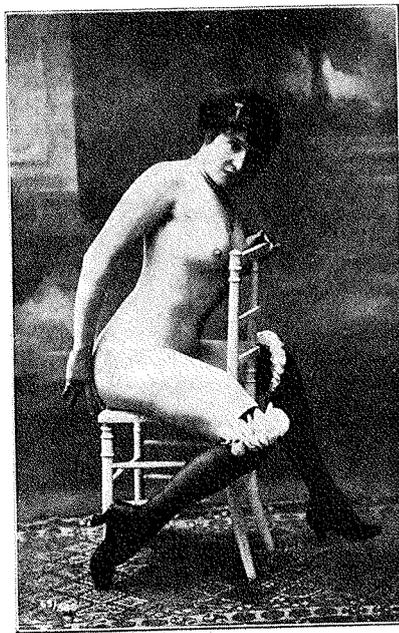
augenzwinkernde Öffentlichkeit des gestellten oder durchs Schlüsselloch gesehenen Nacktfotos beruft sich auf nackte Tatsachen wie auf naturwüchsige Tatsachen – nach dem gleichen Vorwand produziert die heutige Eros-Industrie. Der alte Fuchs hatte guten Grund, die Fotografie des bürgerlichen Zeitalters zu meiden.

Auf der anderen Seite zeigen seine eigenen Auswahlprinzipien des Illustrationsmaterials schon die Crux aller sitten-geschichtlichen Bildzusammenstellungen bis heute. Ein Frauenakt von Courbet und eine Magazinbildchenillustration auf einer Seite als „Illustration“ für Lesbiertum zitiert, zerrt das Gemälde ins Bodenlose, aus dem es den zeichnerischen Pipikram als „Dokument“ emporhebt. Die „Abschaffung der Meisternamen“ kommt den ästhetischen Abstaubern zugute. Im gleichen Sinne spielt sich heute der fotografische Pipikram als sitten- oder sogar sozialgeschichtliches „Dokument“ auf und macht den künstlerischen Anspruch an das Thema lächerlich.

Dabei ist gar kein Zweifel, daß die erotische und Aktfotografie überall da anknüpft, wo Fuchs' Material aus Kunst und Populärkunst endet – ein Zusammenhang, der noch kaum untersucht ist. Jedoch ersetzt und verändert das fotografische Bildangebot die sitten-geschichtliche Illustration ganz ähnlich wie die Bildnismalerei oder Bildnisminiatur. Die Standardlösung tritt an die Stelle liebevoller Ausgestaltung, von der frühe Aktfotos und fotografische Erotica ihren Reiz nahmen. Die Fotografie verflacht das Thema im gleichen Maße, in dem es sie verhunderttausendfacht. Sie reduziert das Thema auf angebliche Aufklärung über menschliche Praxis und wird natürlich von dieser Praxis mühelos übertroffen. Die „Einschränkung der Imagination“, die Eduard Fuchs noch arglos begrüßt, erscheint am deutlichsten bei der Foto-Pornografie. Die Milliarden Fotos oder Filmbilder dieser Gattung bilden eine Schreckenskammer der Uniformität.

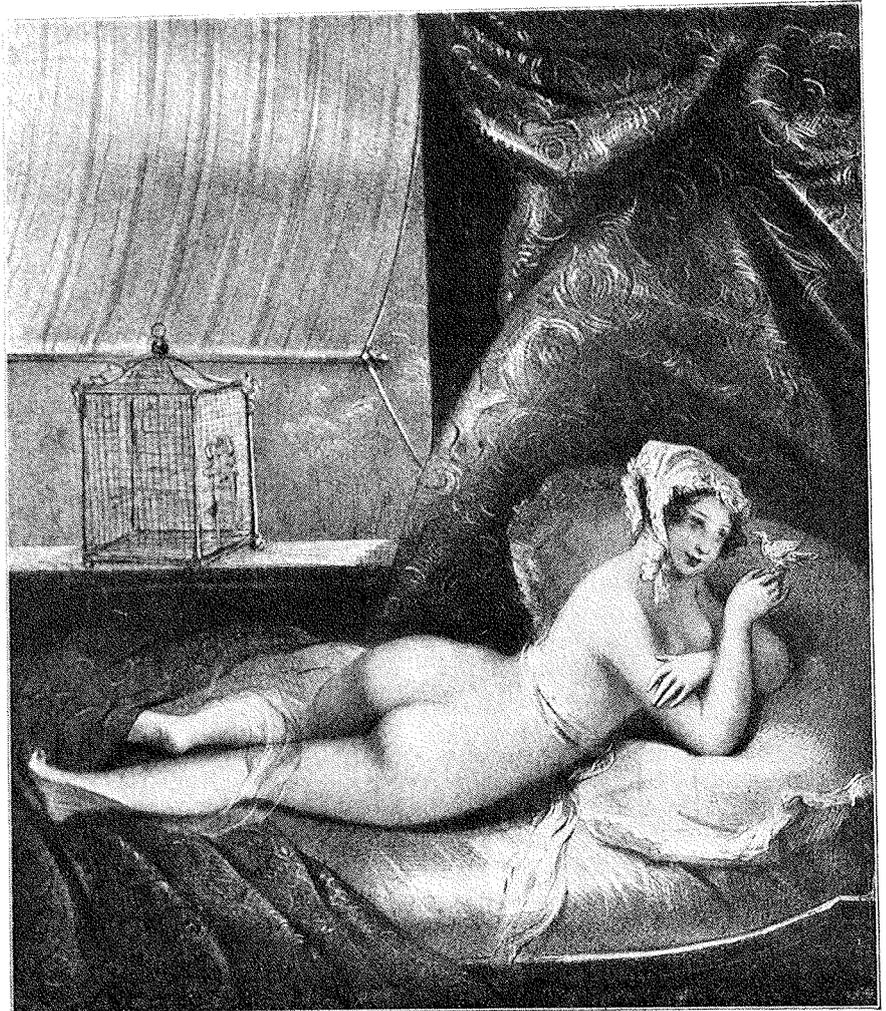
Die Hauptkräfte der Sittenbilderei im bürgerlichen Zeitalter

Eduard Fuchs sucht die historisch-gesellschaftlichen Entstehungsursachen für die geschlechtlichen Erscheinungen und ihre Bildwelt, weit davon entfernt, irgendeine davon als „menschliche Natur“ oder „Fakt“ im platten Sinne moderner Soziologie zu sehen. Er sieht drei Hauptkräfte auf das Bildangebot der erotischen Massenkunst im bürgerlichen Zeitalter wirken: Zunächst das revolutionäre Selbstverständnis der Bourgeoisie in ihrem Kampf mit dem Absolutismus:



Photographische Naturaufnahmen von pariser Dirnen

12 und 13. Als Ansichtskarten im Handel. 1910



149. Die Schöne mit dem Kanarienvogel. Lithographie von Bassaget

„Der bürgerliche Staat hat ... den Untertan und Hörigen zum Staatsbürger gemacht, er hat ihm die Menschenrechte und das Selbstbestimmungsrecht verliehen und das gleiche Recht für alle proklamiert... Der bürgerliche Staat hat die Frau vom dem Piedestal herabgeholt, auf dem sie nahezu anderthalb Jahrhunderte als höchste Gottheit gethront hatte. Das war keine Erniedrigung, sondern ihre Erhöhung. Die Frau begann zum ersten Male seit dem Mittelalter Mensch zu werden; aus dem meinungslosen Sklaven und dem bloßen Lusttier wurde mehr und mehr der Genosse des Mannes. Die individuelle Geschlechtsliebe wurde bei allen Klassen und von allen Klassen als die einzige sittliche berechnete Basis der Ehe gefordert... Dem menschlichen Schönheitsideal wurden die höchsten psychischen und physischen Zwecke des Daseins zum Vorbild und Maßstab dekretiert“ (S. 3). „... daß der Körper der Frau aufhörte, nur eine Zusammensetzung der Dreieinigkeit von Busen, Schoß und Lenden zu sein, was sie im Zeitalter des fürstlichen Absolutismus gewesen ist...; sie wurde jetzt ein Ganzes, eine Einheit an Körper und Seele“ (S. 149).

Die Rede ist vom Menschen- bzw. Frauenbild des revolutionären Klassizismus und seiner romantischen Erwärmung in den idealistischen Nachfolge-Richtungen der bürgerlichen Kunst. Gesundheit und Fruchtbarkeit in der Frauendarstellung gegen die morbide Blässe der adeligen Luxusbienen, die in jeder Hinsicht starke Frau, mit dem passenden männlichen Partner – Fuchs findet hier im bürgerlichen Schönheitsideal und der Erotik des „Sturm und Drang“ und der Klassik seine eigenen Ideale. Diese Ideale und ihre Aktbilderei haben für ihn „ungeheure sittliche Triebkräfte in die europäische Geschichte eingeschaltet“ (S. 4). Kein Zweifel, daß hier für Kunst und Fotografie bis heute Leitbilder wirksam sind.

Dem Aufschwung bürgerlicher Ideale folgt der Sturz ins „eiskalte Wasser der Berechnung“, wie es im „Kommunistischen Manifest“ heißt. Für Fuchs sind diese sittlichen Ideale und die sie begleitenden geschlechtlichen Freiheiten und Rechte „höchstens – die Ideologie des bürgerlichen Staates“, „nur sein künstlicher Schein. Es ist die Gloriole, die er sich in seiner Jugend Maientage selbst ums Haupt wob... Der reale Inhalt dieser Ideologie zerbrach jedoch alsbald und aufs grausamste an der prinzipiellen Unvereinbarkeit der Idee mit der realen wirtschaftlichen Basis der Zeit, deren letztes und hauptsächlichstes Ziel immer die Steigerung der Profitrate ist“ (S. 5).

Aus diesem „ungeheuersten Wider-

spruch“ leitet Fuchs die Heuchelei als das zweite Gesetz der bürgerlichen Geschlechtsmoral und ihrer Sittenbilder ab. Die „Moralheuchelei als Geschlechtsideologie“ verschleiert, „daß in der Praxis meist ganz andere Ideale verfolgt, und infolgedessen ganz andere Eigenschaften bei Mann und Frau begehrt wurden“ (S. 151). „Die kapitalistische Entwicklung hat die Frau von neuem zu einem Luxusgegenstand für den Mann dieser Kreise erhoben... Luxusgegenstände sind aber... zu allen Zeiten nur dazu da, um genossen zu werden, und zwar im materiellen Sinn. Also werden jene Linien von der Phantasie als schön entwickelt, die diesem Genießen entsprechen, und das ist selbstverständlich nur die erotische Schönheit der Frau“ (S. 152). Fuchs' Beispielsammlung um die Zolasche „Nana“ gehört zu den besten Analysen dieser männlich-konsumistischen Erotik. Wie aber die Heuchelei diesen Sturz aus der Idealwelt gesunder, starker Liebender bemäntelt, so fließt sie bildnerisch in das, was wir als süße oder vielmehr klebrige Formbildungen den klassischen Corpus in den Boudoirgeschmack auflösen sehen. Fuchs sieht scharfsinnig, daß der von der revolutionären Bourgeoisie propagierte gesunde, harmonische Körper „offiziell von der bürgerlichen Gesellschaft niemals aufgegeben worden ist“ (S. 150). „Ja gerade in unserer Gegenwart hat sie in dem speziell in Deutschland blühenden Kultus der Nacktkultur eine über-

aus zielbewußte Propagierung gefunden, die wirklich ganz einzigartig genannt werden muß. „Durch harmonische Schönheit zu einer höheren Sittlichkeit“ lautet das stolze Programm der Apostel der Nacktkultur.“ (Leider hat Fuchs das im Anschluß versprochene Kapitel über diese Bewegungen nicht geschrieben.) Man sieht, wie hier zumindest für das 19. Jahrhundert fundierte gesellschaftliche Kriterien für die Wandlungen der Aktdarstellungen und der sie umgebenden Erotic-Bildwelt entwickelt werden.

Die Sittlichkeit der Revolution und die antisoziale Erotik

Fuchs krönt sein Riesenopus mit einem Versuch, die Geschlechtsmoral der revolutionären Klasse in ihrer sittengeschichtlichen Auswirkung zu skizzieren – eines der merkwürdigsten Dokumente frühmarxistischer Utopie. Bevor man sich über bestimmte Rigorismen seiner Vorstellungen mokiert, muß gesehen werden, daß Fuchs hier, in der Sittlichkeit der aufsteigenden Arbeiterklasse, seine eigene Moral sucht und daß für ihn diese Sittlichkeit als die dritte Kraft das gesamte gesellschaftliche und bildnerische Geschehen des 19. Jahrhunderts schon mitbestimmt. So verbindet Fuchs – darin bis heute einer der klügsten Sittengeschichtler – die unaufhaltsam anwachsende Freizügigkeit in den Geschlechtsbeziehungen und Moralvorstellungen mit dem Druck der revolutionären Bewegungen, welche das bürgerliche Zeitalter selbst hervorruft: „Es sind dies die Emanzipation der Frau, gipfelnd in der modernen Frauenbewegung, und die Emanzipation des vierten Standes, gipfelnd in der modernen Arbeiterbewegung. Diese beiden welthistorischen Bewegungen sind nicht nur Zeugnisse einer höheren Sittlichkeit der Gegenwart, sondern in ihrer Existenz dokumentiert sich überhaupt diese höhere Sittlichkeit“ (S. 493).

So großartig diese sittengeschichtliche Perspektive, so befremdlich die Begründung im einzelnen: „Die sittlich veredelnde Wirkung... im Gefolge der Emanzipation des Proletariats ist den Wirkungen der Emanzipation der Frau ebenbürtig... Die kapitalistische Produktionsweise knechtet zwar direkt die Masse des Volkes, aber sie befreit indirekt wieder jeden einzelnen aus dieser Masse und hebt ihn geistig und moralisch höher, als die Masse in früheren Epochen stand. Diese Befreiung findet statt in dem Erwachen zum Klassenbewußtsein... Mit diesem Zeitpunkt hört jeweils für den einzelnen das tragische Schicksal auf, ‚in der Bestialität unterzugehen‘, wie Friedrich Engels von den engli-



Variétékünstlerin

470. Aufnahme nach der Natur

LE COURRIER FRANÇAIS

ILLUSTRÉ PARAISSANT TOUS SAMEDIS
Littérature + Beaux-Arts + Théâtres + Médecine + Finance

ABONNEMENTS PARIS & DÉPARTEMENTS SIX MOIS... 10 Fr. — UN AN... 20 Fr. ÉTRANGER (en sus Postes) SIX MOIS... 15 Fr. — UN AN... 30 Fr. <i>Envoyer le montant en un mandat ou bon Postal.</i>	BUREAUX & ADMINISTRATION 14, rue Séguier, Paris Directeur : JULES ROQUES <i>Les mandats en un mandat ou bon Postal.</i>	POUR LA PUBLICITÉ ÉCRIVEZ aux BUREAUX du COURRIER FRANÇAIS 14, rue Séguier, Paris. ANNONCES... 2 Fr. LA LIGNE. RÉCLAMES... 6 Fr. — PAGES DIVERS... 10 Fr. —
--	---	---



LES DÉCORATIONS DU 14 JUILLET

Dessin de Lucie Lévy.

... Celle que je préfère!

Titelseite des pariser Künstlerblattes „Le Courrier Français“. 1889

schen Arbeitern noch 1840 sagte. Und zwar hört dieses tragische Schicksal ... auf, weil für die Möglichkeit, im moralischen Sumpf zu ersticken, hinfort Zeit und Gelegenheit fehlen. Die Periode der Empörung, die mit dem Erwachen zum Klassenbewußtsein anhebt, bedeutet für jeden einzelnen nicht nur ein auf sich selbst Besinnen, sondern auch ein Verausgaben eines großen Teils der psychischen und physischen Kräfte in anderer Richtung, und zwar obendrein in eine der Erotik feindlichen Richtung; die Erotik ist als Einzelerlebnis in ihrem Wesen stets antisozial“ (S. 495).

Dieses Verdikt von den „erotischen Extratouren“, in denen die Menschen bisher „ihre Kräfte verausgaben“ (S. 492–493) hat in der revolutionären Arbeiterbewegung tiefe Spuren hinterlassen, mehr noch, Fuchs' „Moralismus“ spiegelt in dieser Hinsicht sektiererische Züge in dieser revolutionären Bewegung selbst. Was Michael Nerlich in unseren Debatten über Aktfotografie als „mönchisches“ Sich-Verweigern vor dieser Thematik anprangert, hat hier ihren Ursprung und in den Kontroversen um Aktfotografie innerhalb und außerhalb des Sozialismus seine Fortsetzung.

Zeitvergleiche

Allerdings läßt sich eine solche Rechnung nicht ohne die ungebetenen Gäste aufmachen, die sich heute mit ihren fotografischen Tittenbildern wie mit Menschenrechten gütlich tun. Die Kriterien des Eduard Fuchs sind beim Zeitvergleich über Akt- und Nacktdarstellung äußerst nützlich. Das von ihm aufgedeckte Zusammenspiel von Heuchelei und nackten Tatsachen als Merkmal des bürgerlichen Zeitalters der Sittendarstellung scheint mit der Herrschaft der Fotografie im Sinne jener furchtlosen Tabu-feindlichkeit beendet, darauf sich von Beate Uhse bis zur Avantgarde nach Henry Miller Markt und Meinung in der spätbürgerlichen Kultur berufen. Aber der Sieg über Heuchelei und Zensur, wie ihn Ludwig Marcuse in seinem „Obszön“ feierte, war zugleich eine Niederlage für alle revolutionären Ideale und hat mit der von Fuchs erhofften neuen Sittlichkeit um so weniger zu tun, als er mit der kollektiven Erniedrigung der Frau errungen wurde.³ Die „Dreieinigkeit von Busen, Schoß und Lenden“ erhebt in der „unbestechlichen Treue“ der Magazinphotografie Anspruch auf unser Glückverlangen.

Zugleich ist die Heuchelei zur ideologischen Waffe geworden: man wirft jetzt den revolutionären Kräften verklemmten Moralismus vor und fordert eine dementsprechende Befreiung der Frau bis zum Ural. Die Prozesse der Überwindung sektiererischer Moralvorstellungen werden durch das Herunterwirtschaften der Nacktdarstellung in der spätbürgerlichen Kultur enorm behindert: auf den Schund gekommen, verliert das Thema seine emanzipatorische Kraft, mit der es seit der Antike für die Befreiung menschlicher Bedürfnisse wirkte. Es verwandelt sich in den Spiegel der Unterdrückung unterdrückter, verroheter, erniedrigter Bedürfnisse.

Damit zeichnet sich aber auch die komplexe Fragestellung nach dem Widerstand gegen die Produkte der optischen Fleischfabriken in unserem längst nicht mehr „bürgerlichen“ Zeitalter. Die Betrachtung kehrt zu fotografischen Leistungen zurück, in denen im Sinne des Eduard Fuchs Sinnlichkeit und Sittlichkeit in ihrem schöpferischen Zusammenspiel deutlich werden.

1 Walter Benjamin, Angelus Novus, S. 302 ff. „Eduard Fuchs, der Sammler und Historiker“, Frankfurt 1966.

2 Walter Benjamin, a.a.O., S. 327.

3 Ludwig Marcuse, Obszön. Geschichte einer Entrüstung, München 1965.

Abbildungen und Bildtexte als Faksimile aus: Eduard Fuchs, Illustrierte Sittengeschichte. Dritter Band. Das bürgerliche Zeitalter, München 1912.

Die Aufsatzreihe wird fortgesetzt

Ausstellungen Kataloge

Heinrich Vogeler

von Wolfgang Grape

Lücken auffüllen in dem nur bruchstückhaft bekannten Leben und Werk des Künstlers wollte die große Ausstellung „Heinrich Vogeler – Kunstwerke, Gebrauchsgegenstände, Dokumente“ (1. 5.–5. 6. 1983 in der Westberliner Staatlichen Kunsthalle und 20. 8.–16. 10. 1983 im Hamburger Kunstverein). Zweifellosermaßen ein positives Projekt: Man beschränkte sich weder auf den Schöpfer der Worpsweder „Frühlingskunst“ (Rilke) noch auf den Produzenten der proletarisch-revolutionären Kunst. Der Ausstellungskatalog und die insgesamt 575 Objekte enthalten neues Material, u. a. zu Vogelers Vereinstätigkeit vor 1914, seiner kunstgewerblichen Tätigkeit, zur Arbeit in Berlin an Werbeaufträgen und zu seinem antifaschistischen Widerstand in der Sowjetunion.

Das ist soweit alles gut und verdienstvoll, doch an der langjährigen Ausstellungsplanung, mehr noch an dem umfangreichen Katalog irritiert einiges. Man hatte vor, das Gesamtwerk zu zeigen, das „Frühwerk“ (noch größtenteils im Worpsweder Privatbesitz) zusammen mit dem „Spätwerk“ (überwiegend in der DDR), aber die Autoren des Vorworts klagen: „Leider ist auch unser Versuch dazu gescheitert, weil beide Nachlaßverwalter die Mitarbeit ganz oder teilweise verweigert haben“ (S. 8). Ein außergewöhnlicher Vorfall, der jedoch nicht als großes Unglück aufgefaßt wird: „So können wir nicht immer die besten, treffendsten und bekanntesten Werke zeigen und müssen zuweilen auf Fotografien und Reproduktionen ausweichen. Heinrich Vogeler wäre der letzte, der sich davon stören ließe!“ Aber das könne allenfalls im Hinblick des bei uns gut bekannten und ohnehin in der Ausstellung reichlich vertretenen Frühwerks geltend gemacht werden. Keineswegs fehlte „zuweilen“ die eine oder andere Agitationstafel der 20er und 30er Jahre; die Gruppe dieser „Komplexbilder“ war nahezu ausschließlich als „Diaschau“ vertreten. Von den wichtigsten Ölbildern Vogelers, die nach 1931 in der Sowjetunion entstanden, gab es nur sechs Reproduktionen zu sehen, vom Rest (z. B. „Der deutsche Stachanow-Arbeiter in Sotschi“ oder „Der Hamburger Aufstand“) nichts weiter. Das bedeutet, der Betrachter mußte auf das Studium im Original eines zentralen Bereiches verzichten. Wie kann man eine Ausstellung so lange planen, wenn die Ausleihe nicht rechtzeitig gesichert wird? Oder – wenn das geschah – dann sollten die Gründe genannt werden, warum die Besitzer in Berlin, Leningrad und Moskau unvorhergesehenerweise „die Mitarbeit verweigert haben“.

Die Katalogverfasser beabsichtigten augenscheinlich, die unterschiedlichen Tätigkeitsbereiche des Künstlers gleichgewichtig darzustellen. Verständlicherweise konnte das nicht immer eingehalten werden (so vermißt man Beiträge, die Vogeler als Schriftsteller, Lyriker und als Kunsthistoriker würdigen). Doch das Ideal der Gleichwertigkeit ermöglicht Mißverständnisse; der Leser des Kataloges könnte den Eindruck gewinnen, daß der Vogeler der Architektur und des Kunstgewerbes von größerer Bedeutung ist als der Maler (der Text zu den gemalten Bildern beträgt lediglich die Hälfte des Umfangs, der dieser „angewandten“ Kunst eingeräumt wurde). Ausgewogen steht der Zeitraum des „Jugendstilkünstlers“ (bis S. 132) neben den Ereignissen nach 1918 (bis 248). Im Vorword distanzieren sich die Bearbeiter von dem, der „gern auf den Jugendstilkünstler (schwört)“ und für den der Künstler „ab 1923... dann endgültig ‚passé‘“ ist, aber auch von den heutigen „All-einverwalter(n) sozialistischer Kultur“, die „ihrerseits über die Jugendstilzeit Heinrich Vogelers gern so eilig hinweg(gehen) wie er selbst nach der Bekehrung zum Kommunismus“ (S. 7).

Und nun? Gibt es keine Unterschiede für uns heute im Wert zwischen dem Früh- und Spätwerk? Offenbar doch, denn im Katalog wird häufiger die Worpsweder „Märchenkunst“ mit Skepsis betrachtet; „schon“ 1903 erkennt Rilke „damals die Begrenztheit von Vogelers innerer Welt und deren Wirklichkeit – sei es im Leben, sei es in der Kunst“ (S. 29). Im Grunde bezieht man nur unzureichend Stellung, da von den Bildern selbst zu wenig ausgegangen wird. Zwar befaßt sich ein kürzerer Artikel mit Vogelers „Malerei zwischen 1908 und 1914“ (S. 111 ff.), aber wie sind die Werke vor 1908 zu bewerten (einige im Kat., s. Abb. auf S. 17–19, 28, 29, 32, 35, 36)? Gute Sachkenner der Worpsweder Künstlerkolonie fällten harte Urteile: „Heinrich Vogelers dekorative Malerei – denn gefühlsbetonte melancholischen Formulierungen manchmal ins Sentimentale gleiten“ (Günter Busch) oder „Vogeler – im Anschluß an symbolistische Tendenzen der europäischen Kunstentwicklung –... wird zum Meister der ornamentalen Pose, deren Darstellung von geschmackvoller Künstlichkeit getragen ist“ (Jürgen Schultze, beide in: Ausst.kat. „Worpswede – Eine deutsche Künstlerkolonie um 1900“, Bremer Kunsthalle, 16.–31. 8. 1980, S. 18, 22). Solche Aussagen erfordern deutlichere Zustimmung oder Ablehnung.

Doch sie erfolgt kaum, und das ist charakteristisch für die Vorgehensweise speziell der Katalogautoren, die sich zu den Bildern des Künstlers äußern. Die vorherrschenden Meinungen in der Literatur (s. allein die zit. Arbeiten von Hackmack, Hoffmeister, Erelay, Liebau oder Petzet) klaffen in der Tat weit auseinander, doch man hat es gar nicht nötig, sich mit ihnen auseinanderzusetzen, sie zu erwähnen oder zu vergleichen. Ingrid Krolow z. B. macht „Bemerkungen zu den Komplextafeln“ (S. 175 ff.), doch in ihrem Beitrag erwähnt sie mit keinem Wort die fundierteste, sachkundigste Publikation zu dem Thema von Christine Hoffmeister: „Heinrich Vogeler – die Komplexbilder“ (Worpswede 1980). Die Bildbeschreibungen und Interpreta-

tionen von Krolow fallen unpräziser aus, der Sachverhalt trifft mitunter nicht ganz zu. Haben die „neuen Inhalte“ (zu denen der Kampf der Roten Hilfe, der „Weiße Terror“ oder der proletarisch-revolutionäre Widerstand gehören) nur durch Vogeler wie „nie zuvor einen so ausschließlichen und prägnanten Eingang in die bildende Kunst gefunden“ (S. 180)? (Vgl. die älteren bzw. die jeweils zeitgleichen „Komplexbilder“ von Griebel, Grosz oder die Montagen von Heartfield.) Mit seinem Bild der „Roten Hilfe“ (Nr. IV) nehme Vogeler „die am Ende der zwanziger Jahre vollzogene Wende der kommunistischen Politik vorweg, die dazu überging, vorwiegend den Optimismus und die potentielle Kraft des Proletariats darzustellen“ (S. 176). Aber solche Darstellungen waren in der kommunistischen Pressekunst (in Plakaten, Broschüren, 1.-Mai-Zeitungen, in den Zeitungen „Der Knüppel“, „Der Rote Stern“, „Die Rote Fahne“ usw.) seit 1924 längst zu Hause.

1936 hörte Vogeler mit dem Malen der viel-szenigen Simultankompositionen auf, die in ihrer künstlerisch-weltanschaulichen Spezifik aus dem Kampf der Agitpropkunst in den 20er Jahren resultierten. Nicht nur die Kunstkritik von Durus und die Expressionismusedebatte waren die Ursache, daß 1936 in der „Deutschen Stachanow-Arbeiter“ die Landschaft an die Stelle des Bildernetzes trat. Vogeler stellte sich neuen Aufgaben, Erkenntnissen und Erlebnissen: Es ging jetzt um die Reichtümer der menschlichen und technischen Produktivkräfte, die vom deutschen Faschismus bedroht wurden. Im Bild sitzt der vertriebene Arbeiter vor der faschistischen Nacht über Deutschland; der Unbesiegte horcht, denkt an das Deutschland, das mit den sowjetischen Genossen neu aufzubauen ist. Dieses wie die zahlreichen anderen Bilder werden im Katalog mit einem einzigen Satz erwähnt und vom Tisch gefegt: „Das traditionelle Genrebild hatte in den dreißiger Jahren den Sieg in der Auseinandersetzung um neue Formen und Inhalte davongetragen“ (S. 194).

Selbst der umfangreichste und berühmteste Zyklus, die Wandmalereien im Barkenhoff, würde von den Verfassern nicht eingehender behandelt, obgleich über mehrere Seiten hinweg berichtet wird vom „Barkenhoff als Kinderheim der Roten Hilfe“, über den Bildersturm und über die bemalte Kaminhaube, die Teil der Malereien in der Barkenhoffdielen war (vgl. die Abb. auf S. 154; hier steht: „nach der Freilegung mit Ergänzungen auf der Vorderseite“ – besser gesagt, bis auf wenige winzige Reste hatte sich nichts erhalten). Mit dem Bildersturm begann nicht der Landrat Becker, die „Bremer Nachrichten“ vom 15. 8. 1926 entfalteten ihn. Die Angriffe meinten nicht immer alle Wandmalereien; die von Vogeler vor 1926 angebrachten und unveränderten Bilder waren weder vor noch nach 1926/27 ernsthaft gefährdet. In einem Schreiben vom 6. 11. 1926 unterrichtet der Oberstaatsanwalt von Wesermünde den Landrat, daß nur die neuen Malereien und propagandistische Aufschriften entfernt werden könnten.

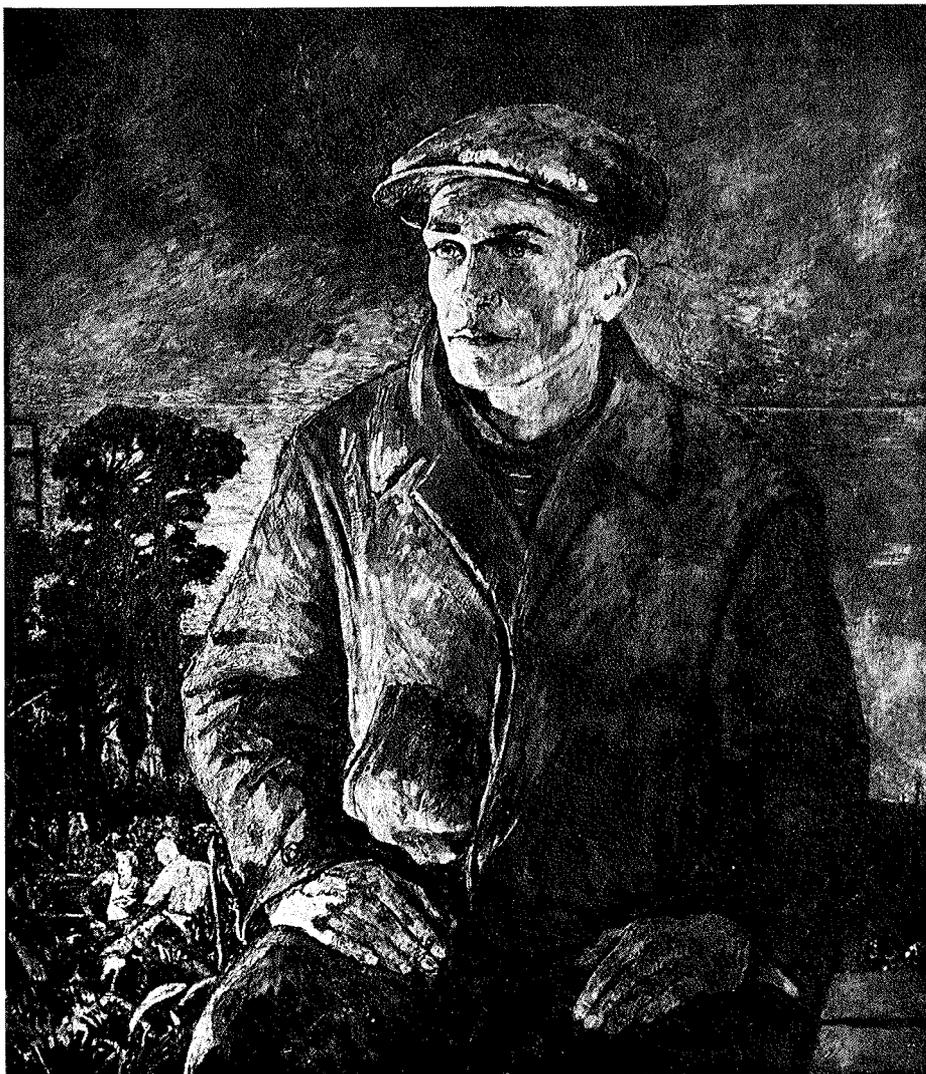
Leider steht im Katalog nicht, welche „neuen Bilder“ Vogeler 1926 (vor der Eröffnungsfest am 25. 6.) gemalt hatte. Neben Korrekturen seien bis 1926 „einige“ neu entstanden (S. 172), „zum Teil ausgebessert und verän-

dert“ (S. 169). Genaueres „erfahren wir heute aus damals streng vertraulichen Akten“ (S. 153; das Bremer Staatsarchiv nämlich, auf die man sich ständig beruft, aber nie zitiert!), aus der Akte der Nachrichtenstelle 4,65–487: Fotos von Wandmalereien hatte auch der Landrat auf dem Barkenhoff erworben und schickte sie mit ausführlichen Erklärungen weiter, die eine genaue Kenntnis dokumentieren. Neu seien – der Landrat war zuvor am 11. 2. 1926 auf dem Barkenhoff – die Darstellung des „Gefängnisturms“, der „Gefangenenbefreiung“, der „Erschießungsszene“, die „Bilder der Gefängnisverwaltung“, der „Justiz“ mit „der Justitia“. Das ist ein erheblicher Teil der gesamten Ausmalung (mehr als nur „einige“ Bilder), die stilistisch direkt mit den zeitgenössischen Agitationstafeln übereinstimmen.

Die Bilder wirkten, auch als sie im Januar 1927 verhängt wurden. Es stimmt nicht, daß danach nur noch „wenige Personen“ sie „noch einmal zu Gesicht“ bekamen (S. 170); sie wurden wiederholt großen Menschenmengen gezeigt, so an dem „Rote-Hilfe-Tag“ 1928. Die Bremer „Arbeiter-Zeitung“ vom 27. 6. 1928 meldet, daß man die Geschichte des Kinderheimes „an Hand der bekannten Dielenbilder des Gen. Heinrich Vogeler“ erläuterte, „selbstverständlich auch die Bilder“, die verhängt bleiben sollten.

Im Auftrage der Roten Hilfe hielt der Künstler mehrmals Lichtbildvorträge für die Bremer Arbeiter. Häufiger stellte Vogeler seine Komplexbilder auf dem Barkenhoff aus, meist aus Anlaß der alljährlichen Festtage der Roten Hilfe. Schade, daß man sich die Bremer Polizeiakten nicht genauer durchlas; sie berichten und zuverlässig wie gewöhnlich –, wieviel Leute und woher (von Bremen, Hannover, Oldenburg, Emden und Hamburg) jeweils sich welche Vogeler-Bilder anschauten. Die eine im Katalog erwähnte Ausstellung auf dem Barkenhoff im August 1930 (S. 164) fällt wegen ihres Datums auf. Bekannt ist der Ausschuß Vogelers 1929 aus der KPD und sein Streit mit dem Zentralvorstand der Roten Hilfe; dennoch besichtigten die Bremer Kommunisten und Mitglieder der Roten Hilfe am 31. 8. 1930 von 1 bis 3 Uhr gemeinsam mit dem „Gen.“ Heinrich Vogeler die Ausstellung („Besichtigung frei“, s. auch den Bericht in der „Arbeiter-Zeitung“ vom 2. 9. 1930, in: 4,65–488). Fraglich wird damit, wie lange und konsequent Vogeler als „Oppositioneller recht gehabt haben könnte“ (von der Position des Kataloges aus gesehen, S. 7).

Wenn schon die Diskussion über das Parteibuch in der Tasche wichtiger sein sollte als die Beschäftigung mit den entscheidendsten Bildern, wenn es so sehr um das Rechthaben geht, dann werfe man einen Blick auf die dankenswerterweise abgebildete, 1934 erschienene Illustrationsfolge „Das Dritte Reich“ (S. 223–234): ein eindeutiges, unmißverständliches Bekenntnis zur KP ohne „O“. Allerdings sei „die vorliegende Arbeit... nicht von besonderer künstlerischer Bedeutung“, meint Karl-Robert Schütze (S. 223), weil den mit dem Pinsel gezeichneten Drucken „die sich erst durch den Widerstand des Holzes ergebende Vereinfachung und Sprödigkeit der Form“ fehlt (S. 226). Der angebliche Mangel der „Entwicklung einer eigenen



Heinrich Vogeler; Ein deutscher Stachanow-Arbeiter im Erholungsheim in Sotschi, 1936, Öl 104 × 91 cm, Berlin (DDR), Nationalgalerie

Formensprache“ (S. 227; was nicht wahr ist, das etwas impressionistisch anmutende Flackern des Hell-Dunkel-Kontrastes) wird zum Kriterium der Beurteilung, statt die eindringlichen Bildchen der Broschüre unter dem Aspekt der Funktion, des Adressaten, des Zwecks und Gebrauchswertes zu erörtern. Vogeler zeichnete doch hier nicht mehr für Bibliophile!

Der Katalog moniert: „Auch über die Jahre 1918 bis 1923 wird schnell hinweggegangen“ (S. 7); mit dem bildnerischen Werk dieser Jahre beschäftigte sich wohl Hoffmeister in dem Buch über die Komplexbilder, nicht aber der Katalogbeitrag „Revolution und Kommune 1918 bis 1923“ (S. 133 ff.). Man wendet sich gegen die angeblich verallgemeinernde Vorstellung, daß „Vogeler diese Zeit gebraucht (hätte), um die letzten bürgerlichen Fesseln abzustreifen und zu dem proletarisch-revolutionären Künstler heranzureifen, der sich in den Geschichtsbüchern so schön ausnimmt“ (S. 143). Von den Geschichtsbüchern hierzulande abgesehen, war es nicht so?

Eine spannende, packende Zeit, voller Experimente; auch in Berlin oder Dresden lasen

Künstler Kropotkin, um sich emotional zu stärken; eine Zeit zahlreicher künstlerischer Kontakte, die Vogeler anregten, überall die Suche nach dem „Neuen Menschen“; revoltierendes Aufbaugesühl, erfüllt von der Utopie des Urchristentums bzw. Urkommunismus, voller Ernsthaftigkeit, für die Leidenden einzutreten (s. das „Hungergedenkbatt“, mit dem Vogeler auf die Dürrekatastrophe im Wolgagebiet reagierte; Kat.abb. auf S. 150). 1918 entstand die Radierung „Inferno“ (Kat. Nr. 278; abgeb. bei Hoffmeister auf S. 13); der Futurismus stärkte nunmehr den Pazifismus, eine kosmische Bildwelt der Vernichtung im Kriege. Der Zusammenbruch des Alten kündigt den Aufbruch des Neuen an. Statt der dynamischen Bogenlinien, wie in der späteren Radierung „Werden“ von 1921 (Kat. Nr. 286; Hoffmeister Abb. auf S. 17), begegnet schon drei Jahre vorher eine weitgehende kaleidoskopartige, kristalline Durchgliederung einer vielszenigen Komposition.

Vogeler ähnelt hierin einigen zeitgleichen Berliner Malern der „Novembergruppe“, wie Grosz oder Oskar Fischer, die der Worpssweder damals sicherlich bereits kannte. Der befreun-

Die Weltbühne

Wochenschrift für Politik Kunst Wirtschaft

Ein kleines Heft
von großem Format



Der „Weltbühne“ geht es um klare, progressive Standpunkte, sachkundige, exklusive Information wie um ein hohes Niveau von Sprache und Stil. Sie erscheint im
**Verlag der Weltbühne, Karl-Liebknecht-Straße 29
DDR-1056 Berlin**

Probleme der Weltpolitik, der Wirtschaft und Kunst werden in Kommentaren, Reportagen, Feuilletons und Satiren treffend behandelt.

Ohne aufdringlich zu wirken, vermittelt sie journalistische und literarische Kostbarkeiten.

Wir würden uns freuen,

auch Sie bald zu den „Weltbühne“-Freunden zählen zu können. „Die Weltbühne“ ist jetzt preiswerter durch Direktversand ab Verlag. Jahresabonnement 26,40 DM, zuzüglich 7,80 DM Versandkosten. Sichern Sie sich den Bezug des Blattes durch ein Abonnement.

Senden Sie den Kupon an
Brücken-Verlag, Ackerstraße 3, 4000 Düsseldorf



- Ich bitte um Zusendung eines kostenlosen Probeexemplares
- Ich möchte „Die Weltbühne“ im Abonnement beziehen (Zutreffendes bitte ankreuzen)

Name, Vorname

Straße, Hausnummer

PLZ, Wohnort

dete Malerkollekte Karl Jakob Hirsch war Mitbegründer der „Novembergruppe“; auch der Bremer/Worpsweder Bildhauer Bernd Hoetger, der mit Vogeler vor 1923 die Vorliebe für visionäre Themen (s. Vogelers Buddha-Bild, 1922, Kat. Abb. auf S. 147) gemeinsam hatte, nahm 1919 und 1920 an den Ausstellungen der „Novembergruppe“ teil.

Ebenso wichtig wäre es auch gewesen, auf die Wandbilder einzugehen, die Vogeler 1920 mit Walter Müller im Worpsweder Café Heidehof malte (abgeb. in: W. Hundt, Bei Heinrich Vogeler in Worpswede – Erinnerungen, Worpswede 1981, S. 52): ein geordnetes Gewirr von Landschafts- und Häusersplittern, das die sonstigen Landschaftsmaler à la Prof. Mackensen (dieser gelegentlich als Spitzel tätig) gewaltig provoziert haben muß. Wie Felixmüller, Grosz oder Heartfield, so nutzte auch Vogeler avantgardistische künstlerische Mittel, um seinem anarcho-radikalistischen Umsturzverlangen Ausdruck zu geben; sie fanden von dort her zur wissenschaftlichen Weltanschauung der revolutionären Arbeiterbewegung. Wer Überblick über die „atemberaubende Aktivität dieses an Jahren gar nicht mehr so jungen“ Vogeler (S. 142) gewinnen will, darf auch die Wirkung dieses Mannes auf andere Künstler nicht übersehen. Viele wurden vergessen, wie Fritz Uphoff, der in den 20er Jahren mit seinen Bildern der aufbegehrenden Arbeiter Vogeler in Worpswede unterstützte.

Obgleich die Katalogverfasser nach ihren Worten „auf so manches unbekanntes Bild“ stießen, ist doch das vermittelte Bild von Vogeler unzureichend und verzerrend: der einmal mehr versteckte, dann wieder offene Rebell, der „oft lange, zu lange stillhielt und damit die Schuld seiner Auftraggeber teilte“. An die Rahmenbedingungen seiner Auftraggeber sei er „auf Geheiß und Verderb gebunden“ gewesen, aber niemals sei er „ganz in seinem Auftrag aufgegangen“ (S. 8). Wird hier nicht dem Prinzip der Herrschaftlosigkeit und dem daraus abzuleitenden Postulat der Antiautorität gehuldigt? Vogeler habe „nacheinander Jugendstil, Expressionismus, Komplextafeln, Nationalismus, Anarchismus und Parteibürokratie hinter sich“ geworfen, sich jeweils „der Fesseln entledigt“; damit bekennt man sich aber nicht zu dem „revolutionären Heinrich Vogeler“, sondern zumindest indirekt zu dem individual-anarchistischen Freiheitsbegriff. Das bedeutet letztlich, das Werk Vogelers dient der Projektion von Problemen einer – sich heimatlos empfindenden – „linken“ kunstgeschichtlichen Betrachtungsweise.

Der wiederholten Unterstellung des bis an sein Lebensende leidenden Idealisten begegnete 1972 Jan Vogeler, der Sohn des Künstlers: „... vor dem zweiten Weltkrieg lebte Heinrich Vogeler oder Minning, wie wir ihn nannten, als immer schaffender, malender und auch findender Kommunist, der er bis an sein Ende geblieben ist“ (Ausst. kat. des AStA der Hamburger HfBK „Über Heinrich Vogeler“, 17. 5.–31. 5. 1973, S. 8).

Katalog: Heinrich Vogeler. Hg. von der NGBK, Verlag Fröhlich & Kaufmann, Berlin West (350 Seiten, 340 Abb., davon 40 in Farbe, DM 35,-)



Sebald Beham, *Allegorie auf das Mönchtum*, 1521, Holzschnitt 9,5 × 16,4 cm

Veit Stoß und Luther

von Werner Marschall

Kunst aus der Zeit der frühbürgerlichen Revolution in Deutschland gab es in Nürnberg gleich in zwei Ausstellungen zu sehen. Das Germanische Nationalmuseum ist völlig umgekrempelt worden, um Platz zu schaffen für **Martin Luther und die Reformation in Deutschland**. Mit über 650 Exponaten wurde der Besucher förmlich erschlagen. Immerhin versuchte man, mit einem knappen und verständlichen Text zu jedem Stück dessen historischen Aussagewert zu erläutern – ein in Mammutausstellungen bisher nicht üblicher Service, der freilich die notwendige Besuchszeit nicht verkürzen half.

Mitveranstalter war der „Verein für Reformationsgeschichte“. Kirchlichen Interessen entsprach wohl auch, die Sprengkraft des Themas für die Gegenwart zu entschärfen, vor allem die Beziehungen zwischen den Konfessionen nicht erneut mit altem Streit zu belasten. Man zeigte Luther peinlichst abgegrenzt von den Radikalen seiner Zeit. Das ging auf Kosten der anderen Reformatoren, der Wiedertäufer, Thomas Müntzers und der revolutionären Bauern.

Das gezeigte Material konnte jedoch auch entgegen diesem obrigkeitlichen Geschichtsbild gelesen werden. (Bedauerlicherweise wurde die Chance alternativer Führungen kaum genutzt.) Dabei fiel den Kunstwerken eine wichtige Rolle für das genauere Verständnis der historischen Prozesse und ihrer Verarbeitung im gesellschaftlichen Bewußtsein zu. Die Ausstellungsabteilungen II (Kirche und Frömmigkeit vor der Reformation) und XIII (Reformation der Glaubensbilder) waren den Veränderungen in der künstlerischen Ikonographie des 15. und 16. Jahrhunderts gewidmet. Die neue Sicht der Welt und des Menschen vollzog sich in religiösem Gewand. Der Kampf der sozialen Interessen und der Anschauungen wurde ökonomisch, po-

litisch und militärisch, aber auch in Predigten und – das war hier in vielen Beispielen zu sehen – mit bildnerischen Argumenten ausgetragen. Ob jedermann unmittelbaren Zugang zu Gott – und das heißt auch Anspruch auf die Güter dieser Welt – hat oder der gnädigen Vermittlung Marias und der Heiligen, der Pfaffen und der Feudalherren bedarf, davon handeln nicht nur Glaubensartikel und theologische Streitschriften, sondern auch die Bilder, was sie von der Welt und wie sie es zeigen, wie sie aufgebaut sind und wo in ihnen der Mensch steht.

Die Abteilung VIII (Die reformatorische Volksbewegung im Bilderkampf) bot schließlich eine in Umfang und Qualität einzigartige Sammlung der sozialkritischen bis revolutionären analysierenden und agitierenden Holzschnitte aus der Zeit der Bauernkriege. Darunter jenes Blatt des Sebald Beham, das den materiellen Kern des Glaubensstreits bloßlegt: Die Armut zwingt den Bauern, der Papstkirche die neue Wahrheit entgegenzustellen; er stopft dem von den feudalen Todsünden beherrschten Mönch das Buch in den Mund, das der nicht fressen kann (Kat. Nr. 316).

Ein großer Mangel der Ausstellung (und des Katalogs) war, daß der spezifische Wert der Kunst für die anschauliche Klärung historischer Sachverhalte nicht voll genutzt wurde, weil die Masse anderer, kaum „lesbarer“ Dokumente (Schriftstücke, Urkunden, Medaillen usw.) die Bilder überwucherte. Das galt vor allem von den vielen Gemälden und Graphiken des Lukas Cranach, die – zusammengefaßt – eine großartige Demonstration ästhetischer Verarbeitung von Geschichte ergeben hätten, so aber – über die Riesenschau verstreut – nur illustrativ genutzt wurden.

Der Katalog (490 Seiten, viele Abbildungen) erschien im Insel Verlag, Frankfurt am Main und kostete 32,- DM.

Die zweite Nürnberger Ausstellung war dem Bildhauer **Veit Stoß** gewidmet, der vor 450 Jahren starb. Seine (und seiner Werkstatt) Arbeiten, die das GNM besitzt, waren im Museum mit wei-

teren aus den Kirchen der Stadt zusammengestellt, so daß ein vergleichender Überblick, z. B. über fünf Kreuzfixe, möglich wurde. Gleichzeitig konnte man andere Werke, die vom Transport verschont wurden, in Nürnberg, Schwabach und Bamberg besichtigen. Sie sind im Katalog enthalten und belebten den fränkischen Kunsttourismus.

Im Werk des Veit Stoß begegnen uns die Widersprüche der Lutherzeit auf besondere Weise. Durch jede seiner Figuren scheinen widerstrebende Kräfte mitten hindurchzugehen. Aus dem Gegeneinander der Bewegungen, der Gewandfalten, von Körper und Draperie treten Menschenbilder heraus, die sich hartnäckig gegen den harmonisierenden Einfluß der Renaissancekunst zu sperren scheinen. Erst in späteren Arbeiten, dem „Englischen Gruß“ in der Lorenzkirche zum Beispiel, kommt etwas an Beruhigung, an Einklang in seine Formenwelt, ohne sich jedoch durchzusetzen. Wer darin nur „Spätgotik“, das meint fortwirkendes Mittelalter, am Werk sieht, verkennet, daß die denkerische und die körperliche, fast athletische Anspannung, die diesen Gestalten innewohnt, einer sehr diesseitigen, modernen Auffassung von Persönlichkeit entspricht.

Im *Katalog Veit Stoß in Nürnberg* (366 Seiten, reich bebildert, Deutscher Kunstverlag, München, 25,- DM an der Kasse) ist jeder der 30 Nummern ein umfangreicher kunsthistorischer Text von zum Teil monographischem Ausmaß gewidmet. Unter den einleitenden Aufsätzen (die auch die in Krakau entstandenen Plastiken einbeziehen) verdient der des Londoner Kunstwissenschaftlers Michael Baxandall besonderes Interesse, der die wirtschaftliche, soziologische, politische und ideologische Situation und die Arbeitsbedingungen des Bildhauers in Nürnberg darlegt und die Kunst des Veit Stoß in ihren konkreten historischen Zusammenhängen behandelt.

„aktuell '83“

Metropolen-Schau mit Lücken
von Ernst Antoni

Im Vorfeld dröhnte es laut: nach „Westkunst“, „Zeitgeist“ und „documenta 7“ nun in München eine Großpräsentation von Produkten aus vier westeuropäischen Kunsthandels-Metropolen. Die diversen „Avantgarden“ aus Mailand, München, Wien und Zürich sollten sich, gesponsert von der Philip Morris GmbH, im Lenbachhaus ein Stelldichein geben, Initiator war das Kulturreferat der bayerischen Landeshauptstadt. Für erste Schlagzeilen, „aktuell 83“ betreffend, sorgte die Juryauswahl der Münchner Beiträge: Keine einzige Frau war unter den Auserwählten. Künstlerinnen erhoben öffentlich Protest und machten sich an die Organisation einer Gegenausstellung.

Es bleibt auch sonst rätselhaft, nach welchen Ausleseverfahren die Juroren vorgehen, den einen würdig fanden, '83 aktuell zu sein, den anderen draußen ließen. Eine eher matte Melange ist es, die da in die unzulänglichen Räumlichkeiten der Lenbach-Galerie gepreßt wurde. Recht

Buchbesprechungen

Blick über den Tellerrand

Irene Hübners Buch
„Kulturelle Opposition
von Gerald Engasser

„Anfang der siebziger Jahre überlegten sich viele, wie es nach den stürmischen sechziger Jahren weitergehen sollte. Manche gründeten Parteien, gingen in die Betriebe, andere auf den langen Marsch durch die Institutionen. Wieder andere bildeten eine Armee. In dieser Zeit haben wir unsere Kommune gegründet, um anderen das vorzuleben, worüber wir immer reden.“

So beschreibt ein Mitglied der Berliner „Fabrikkommune“ die Alternativen, die denen zur Verfügung standen, die nach der APO-Zeit nicht wieder zur freiheitlich-demokratischen Tagesordnung zurückkehren wollten.

Freilich gab es auch andere Perspektiven – für die vielen etwa, die schon in den Betrieben drin waren und die in den Arbeitskämpfen ab 1969 ein neues gewerkschaftliches Selbstbewußtsein entwickelten.

Aufbruchstimmung gab es hier wie dort: in die Gewerkschaftsbewegung strahlte der studentische Protest ebenso hinein wie in das linksliberale Bürgertum; politisches Unbehagen mündete in die Hoffnung auf den demokratischen Erneuerungswillen der neuen Regierung, qualifizierte sich auch zur Systemkritik. Im kulturellen Bereich herrschte innovatives Klima. Künstler fanden den Weg zur Gewerkschaft und zu Themen der Arbeitswelt, Arbeitnehmer den Weg zur Kultur; Hunderte von gewerkschaftlichen Kulturgruppen entstanden, freie Theater erkämpften sich öffentliche Förderung; sozialliberale Kulturreformer theoretisierten viel über die Demokratisierung der Kultur, ohne allerdings real sehr viel zu bewirken. In den vielen neu entstehenden Bürgerinitiativen entstanden neue kulturelle Formen des Protests.

Mit dem Jetzt-Zustand dieser weitverzweigten *kulturellen Opposition*, die sich in den siebziger Jahren entwickelte, beschäftigt sich Irene Hübner in ihrem vor kurzem erschienenen Buch. Die Autorin stellt ein sehr breites Spektrum demokratischen Kulturlebens vor: professionelle und Laientheater, eine Galerie, eine Wandmalgruppe, den Seniorenschutzbund „Graue Panther“, gewerkschaftliche Kulturgruppen, Projekte aus der alternativen Szene...

Beim Kennenlernen der fast zwei Dutzend Beispiele oppositioneller Kulturarbeit wird bald deutlich, daß sich demokratische Kultur der achtziger Jahre nicht mehr hinreichend definieren läßt aus der eine halbe Generation zurückliegenden Protestbewegung, wenngleich die

Wurzeln vieler Gruppen in diese Zeit zurückreichen. Die soziale und politische Umwelt hat sich seitdem geändert und somit auch Form und Thematik kulturellen Schaffens.

Kulturarbeit entsteht aus Betroffenheit, und die individuell sehr unterschiedlichen Formen des Betroffenseins – durch Arbeitslosigkeit, Sozialabbau, Rüstung, Umweltzerstörung – spiegeln sich in ihrer ganzen Breite in der Vielfalt demokratischer Kulturarbeit wider. Zudem sind je nach künstlerischer Qualifikation die jeweils verfügbaren Ausdrucksmöglichkeiten sehr unterschiedlich. Die Autorin stellt diese Vielfalt vor, ohne sie in den Raster formaler Kunstkritik zu zwingen.

Die Zusammenfassung dieses breiten Spektrums als „kulturelle Opposition“ bezeichnet die positive Entwicklung im Kulturbereich zum solidarischen Miteinander, eine Entwicklung, die freilich noch längst nicht abgeschlossen ist. Eine geschlossen auftretende demokratische Gegenkultur ist in der Bundesrepublik durchaus noch keine Selbstverständlichkeit. Noch immer wissen die verschiedenen Kulturszenen zu wenig voneinander, um solidarisch kooperieren zu können. Welcher Profi-Schauspieler hat schon mal ein Lehrlingstheater gesehen, welcher Gewerkschafter sich mit alternativen Kulturprojekten beschäftigt?

Doch sind unter dem enormen Druck der Dauerkrise mit all ihren individuellen Folgen, vor allem aber angesichts der drohenden atomaren Katastrophe in den letzten Jahren Künstler und Kulturarbeiter des demokratischen Spektrums näher zusammengedrückt. Viele der von Irene Hübner vorgestellten Beispiele veranschaulichen die Integrationskraft, die die Friedensbewegung auch im kulturellen Bereich entwickelt hat. Das Buch informiert auch über die nach einem Jahrzehnt harter Auseinandersetzung in greifbare Nähe gerückte Mediengewerkschaft.

Beschrieben werden schließlich auch eine Reihe von Projekten, die sich die Förderung kultureller Kooperation zum Ziel gesetzt haben.

Neben einigen bereits länger existierenden Organisationen wie der „Kulturkooperative Ruhr“ sind dies z. B. soziokulturelle Zentren wie die alte Feuerwache in Köln, aber auch demokratische Volksfeste wie die Tübinger Festivals oder das UZ-Pressesfest.

Die Autorin nimmt bei der Darstellung der einzelnen Kulturgruppen keineswegs eine neutrale Stellung ein – sie kritisiert die Aussteigermentalität der Berliner Fabrikkommune ebenso wie die Solidarnosc-Solidarität eines Tübinger Festivals, ohne allerdings deren kulturelle Bedeutung abzuwerten oder sie gar politisch auszugrenzen. Der Aufruf zur Kooperation demokratischer Kulturschaffender wird auch nicht mit dem Anspruch inhaltlicher Nivellierung, sondern mit der Forderung nach solidarischer Auseinandersetzung miteinander verbunden.

Das Buch berichtet über den Abbau von Schranken innerhalb des breiten Spektrums kultureller Opposition, es trägt aber auch selbst dazu bei: indem es dem Leser ermöglicht, einen Blick über den Tellerrand seines eigenen kulturellen Erfahrungsbereichs zu werfen.

Irene Hübner, *Kulturelle Opposition*, Dammritz Verlag, 272 S., DM 19,80.

spaßig ist zumindest der Versuch, aus der Raumnot eine Tugend zu machen und die „Mondo-Cane“-Kolonial-Siebdrucke von Gerhard Merz in die Dauerausstellung der Bilder und Wohnräume des alten Lenbach einzubauen. Auch ein Environment, erfreulich unaufwendig gegenüber anderen Konstruktionen, die sich pompös-mystisch ausbreiten.

Im Umfeld der üppigen Installationen und Video-Bastelecken wurde die Malerei in eine Nebenrolle gedrängt. Erkenntlich auch hier, daß, sollte es tatsächlich eines gegeben haben, die Jury auf das Auswahlkriterium „größtmögliche Unverbindlichkeit“ setzte. Wenn – selten – Inhalte greifbar werden, die wirklich „aktuell“ sind, dann dominiert der rabenschwarze Pessimismus (etwa bei Kurt Bennings Konferenzinstallation „für das Jahr 1984 und die Zeit danach“). Mit dem Menschen, so die Botschaft, geht's zu Ende – und eigentlich ist es eh nicht schade um die Menschheit. Das leuchtete sogar einem Münchner Boulevardzeitungskritiker ein, der angesichts des Biotop-Werks „Die Brücke“ von Nikolaus Lang anmerkte: „Das Sterben der einen Materie ermöglicht das Leben der anderen. Gilt das auch für unseren Planeten – im kosmischen Zusammenhang?“ (Die Ausstellung ist in der Münchner Städtischen Galerie im Lenbachhaus bis zum 20. November zu sehen, der Katalog kostet an der Kasse 24 Mark.)

Cimabue reist für Olivetti

Am 4. November 1966 trat der Arno über seine Ufer und überschwemmte die Altstadt von Florenz. Der Schaden schien unermeßlich. Unter den aufs schwerste beschädigten Kunstwerken befand sich das Kruzifix aus Santa Corce, das der Lehrer Giotto, Cimabue, Ende des 13. Jahrhunderts gemalt hat. Vom Istituto di Restauro in Florenz in komplizierten Arbeitsgängen wieder zusammengefügt, kehrte das Kreuz erst 1976 nach Santa Croce zurück und ging 1982 auf eine von der Firma Olivetti „in der Kunst und Kultur verpflichteten Tradition des Unternehmens“ finanzierte Weltreise: New York – Paris – London – Madrid – Barcelona. Letzte Station bis Ende Oktober 1983: München, Alte Pinakothek.

Dazu haben die Bayerischen Staatsgemäldesammlungen einen *Katalog* herausgegeben mit Bildern vom Kruzifix und allen seinen Details, schwarzweiß und in Farbe, vor, während und nach der Rettung, mit einer eingehenden Dokumentation der Restaurierungsmaßnahmen und reichlichen Hinweisen auf die Verdienste der Firma Olivetti. Preis 20,- DM.

Voodoo

von Wolfgang Bender

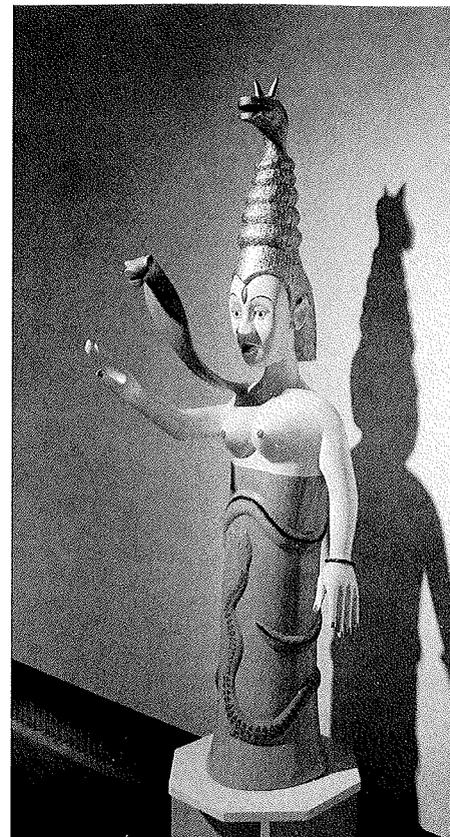
Voodoo, allgemein nur als Erscheinung aus der Karibik bekannt, hat an der Küste Westafrikas eine neue Heimat gefunden. Der Kreislauf wird – wie vorher von der Musik – hier im Religiösen vollzogen: Afrikanische Sklaven bringen ihre religiösen Vorstellungen und Kulte in die „Neue Welt“, dort entsteht unter den Bedingungen der Sklaverei, bei oft zwangsweise verordnetem Christentum, eine neue afroamerikanische „Religion“ oder besser ein neues religiös-kultisches Leben. Dieses wird nun von zurückkehrenden ehemaligen Sklaven nach Afrika gebracht und trifft dort auf eine inzwischen veränderte Welt – fruchtbarer Boden für neue religiöse Synkretismen. In Afrika, besonders in den westafrikanischen Staaten, entstanden unzählige Kirchen, die zwar bibelorientiert, oft rein alttestamentarisch, doch in vielfacher Weise afrikanische Riten und Vorstellungen in ihre Praxis aufgenommen haben.

Es ist offensichtlich, daß mit der Zerstörung der traditionellen Religion als Teil der traditionellen Gesellschaft ein Vakuum entstanden war, das vom Christentum nicht ausgefüllt werden konnte. Dafür war es zu fremd und überhaupt zu sehr „Religion“ als solche und nicht genügend Teil einer übergreifenden Lebensphilosophie. Das Christentum, so wie wir es bei uns kennen, kann verschiedene Wertssysteme nebeneinander

der zulassen. Es ist kein integraler Bestandteil mehr in unserem Alltag. Ein „Christ“ kann in die Kirche gehen und zugleich politisch für den Krieg sich stark machen.

Es war die alte Religion zwar zerstört worden, aber die religiösen Vorstellungen der Afrikaner sind oft noch vorhanden. Je mehr die Euphorie der sechziger Jahre in Afrika einer zunehmenden Depression und Angst wich, desto mehr wurde von den enttäuschten Massen nach einem Halt gesucht. Das ist der historisch-gesellschaftliche Ort, an dem die vielen kleinen synkretistischen Kirchen entstehen, das Ende der Welt erwartet, die Erlösung aus dem Elend herbeigewünscht wird. Es ist allerdings auch ein Rückzug aus den neuen politischen Welten, wie Parteien, Wahlen, Parlamenten, ein Rückzug, der die politischen Verhältnisse charakterisiert. Die Politiker bereicherten sich am öffentlichen Reichtum und wurden meist durch Militärs abgelöst, die dann nach kurzer Zeit demselben Laster verfielen. So fällt es den Völkern neuer afrikanischer Staaten schwer, in jedwede politische Organisation Vertrauen zu fassen. Um so mehr Vertrauen wird dann in die „vertrauten“ und auch tatsächlich praktische Erfolge zeitigenden religiösen Bräuche gesetzt. Dieser „Rückzug“ scheint dem Afrikaner im Moment als seine einzige Rettung, um sich in dem Chaos zu bewahren. Millionen von Afrikanern gehen in ihre messianistische Kirche und tanzen Nächte lang, kommen in Kontakt mit den in ihnen liegenden Kräften: ein ungläubliches Potential!

In Haiti war der Voodoo der Nucleus für die langsam entstehende Unabhängigkeitsbewegung; die politischen Implikationen waren klar.



Voodoo-Figur von Agbagli Kossi

Mit dem Voodoo in Afrika ist das nicht so einfach. Der „Feind“ ist nicht so leicht zu identifizieren, die Problematik sehr komplex.

Der Band Gert Chesi vermittelt über die Fotos viel von der Energie, die hier frei wird. Im künstlerischen Bereich gehören dazu die Schnitzereien des Togolesen Agbagli Kossi. Im Buch kommen sie zu kurz, aber der Katalog der Colon-Ausstellung im Münchener Stadtmuseum bringt Kossi besser ins Licht, hier sehen wir mehr von seinen Arbeiten. Er hat seine Maler, die seinen Figuren – wie Chesi treffend schreibt – „Eleganz“ verleihen. Er fügt noch dazu: „kunsthandwerkliche“ – dem würde ich widersprechen und es bei „künstlerischer“ belassen. Eine religiös-funktionale Kunst von bestechender Einfachheit.

Gert Chesi, Voodoo. Afrikas Geheime Macht, Perlinger Verlag, Wörgl 1979 (Bildband im Großformat, 275 Seiten, zahlreiche ganzseitige Farb- und s/w-Abbildungen, DM 68,-).

Jens Jahn (Hrsg.), Colon. Das schwarze Bild vom weißen Mann, Katalog der Ausstellung im Münchener Stadtmuseum, 18. 2.–17. 4. 1983, Verlag Rogner & Bernhard, München (Preis an der Museumskasse DM 29,-).

weltweit informativ lebendig konkret

horizont, sozialistische Monatszeitung der DDR für internationale Politik und Wirtschaft

„horizont“ vermittelt Ihnen Interessantes und Wissenswertes aus allen Kontinenten

Journalisten aus der DDR und anderen Ländern informieren Sie in Tatsachenberichten, Reportagen und Dokumentationen zu Fragen der internationalen Politik und Weltwirtschaft,

Übersichten, Grafiken, Karten, Schaubilder und Diagramme ergänzen Ihre Nachschlagwerke.

Ich möchte „horizont“ zum Jahresabonnement von 15,60 DM zzgl. Portogebühren von 2,40 DM beziehen.

Ich bitte um Zusendung eines kostenlosen Probeexemplares

Name, Vorname _____

Straße, Hausnummer _____

PLZ, Ort _____

Direktversand ab Berliner Verlag

Senden Sie den Kupon als Bestellung an

Brücken-Verlag GmbH

Ackerstraße 3, 4000 Düsseldorf 1

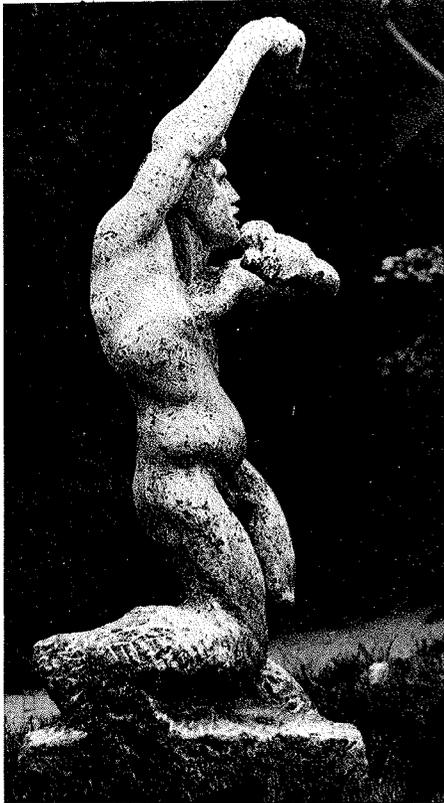
Ein Probeexemplar kann vom Verlag direkt angefordert werden.

Berliner Verlag

DDR-1026 Berlin, Karl-Liebknecht-Straße 29

horizont

Meldungen



Bernd Stöcker, *Elvis Presley*, 1978/79, Muschelkalk, Höhe 190 cm (vor der Zerstörung)

„Bild“ hetzte – Skulptur zerstört

„Das ist nicht unser Elvis“ – mit solchen Überschriften heizte die Hamburger „Bild“-Zeitung eine Kampagne gegen die Werke des Bildhauers Bernd Stöcker (vgl. *tendenzen* Nr. 123/1979) an. Der „häßliche Elvis“, so angebliche Fans des Sängers in „Bild“, war den Blattmachern Vorwand, um gegen die finanzielle Unterstützung einer Stöcker-Ausstellung in der Galerie Rose durch die Kulturbehörden der Hansestadt Stimmung zu machen.

Die „Bild“-Hetze trug Früchte. Die Skulptur, die vor dem Gewerkschaftshaus am Legienplatz

Die zerstörte Skulptur. Foto: G. Jeske



aufgestellt war, wurde zuerst beschmiert und schließlich zerstört. Pressediskussionen über Stockers Presley hatte es bereits vor zwei Jahren in Bremerhaven gegeben, als das Werk dort ausgestellt war. Besonders jüngere Menschen irritierte es, daß der Künstler nicht ein Idol dargestellt hatte. Dieser Elvis besaß nichts Denkmahlhaftes, zu sehen war die Qual im Widerstand gegen das Zusammensinken eines gewöhnlichen, keineswegs athletischen Körpers. Die Aufwärtsbewegung des emporgehobenen Armes endet nicht in einer Faust; sie betont die Verrenkungen des Menschen beim Showbusiness, veranschaulicht den Zwang, „oben“ zu bleiben. In Bremerhaven wurde der Elvis damals nach einigen Führungen und der Berichterstattung der Lokalpresse akzeptiert, in Hamburg fiel er jetzt dem Springer-Rowdytum zum Opfer.

„Lexikon der Kunst“: zur Zeit besonders preisgünstig

Eine Nachdruckausgabe des Standardwerks „Lexikon der Kunst“ aus der DDR hat jetzt der Westberliner Verlag „das europäische buch“ ediert. Bis zum 31. Dezember 1983 ist die fünf-bändige Enzyklopädie (insgesamt 4257 S. mit 2945 Abb.) noch zum Subskriptionspreis von 198 Mark über den Verlag oder im Buchhandel erhältlich, danach kostet das Lexikon 348 Mark. Das Nachschlagwerk mit seinen 12964 Stichworten, an dessen Erstellung mehrere hundert Künstler, Kunsthistoriker, Architekten, Archäologen, Ethnologen und Wissenschaftler anderer Disziplinen beteiligt waren, informiert über Künstler und ihre Werke, zeigt kunstgeschichtliche Zusammenhänge auf, berichtet über Techniken, Materialien und Werkzeuge. Das in Fachkreisen seit langem geschätzte materialistische Kunstwissenschaftswerk dürfte – vor allem zum noch geltenden günstigen Subskriptionspreis – auch in der Bundesrepublik viele Interessenten finden, engagierte Künstler, Kunstwissenschaftler und -erzieher sollten die Zeit bis zum Jahresende nutzen.

Diaserie gegen den Krieg

„Abschreckende Bilder vom Krieg“ heißt eine neue Diaserie, die sich an alle Pädagogen wendet, die aktive Friedenserziehung betreiben. Aufschlußreiches Bildmaterial von 1871 bis heute (Malerei, Grafik, Fotografie) belegt, daß der Kampf gegen den Krieg immer auch mit den Mitteln der Kunst geführt wurde und wird. Ausgehend von zeitgenössischen Beispielen, folgt ein Rückblick auf die Kunst zu den beiden Weltkriegen (Beckmann, Grosz, Geiger, Dix). Über die Zeit der Wiederaufrüstung in den fünfziger Jahren (Constant, Grundig) spannt sich der Bogen wieder zur gegenwärtigen Kunst (Heisig, Mattheuer, Rainer). Die Diaserie (24 Dias, neunfarbig, 15 schwarzweiß, zu jedem Bild eine Textkarteikarte, 45,- DM + Versandkosten) kann bestellt werden bei: Verlag Theo Liebner, Schulhaus, 8831 Rehlingen, Telefon (091 42) 1868.

Wie er's treibt, der neue Mensch

„Der ‚Sich kämmende Bergarbeiter‘ von 1980 blickt nicht mehr in die Werke der kommunistischen Klassiker, sondern in den Handspiegel; in Gedanken ist er schon beim Kopulieren, jener handgreiflichen Tröstung der Körper füreinander, die abzuschildern Sitte neuerdings nicht genug kriegen kann. Der neue Mensch ist also der alte, und auch die Arbeiterklasse treibt's wie eh und je.“ (Frankfurter-Rundschau-Kritiker Hanno Reuther anlässlich der Willi-Sitte-Ausstellung in Oberhausen.)

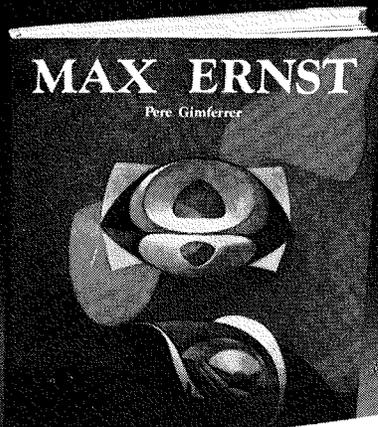
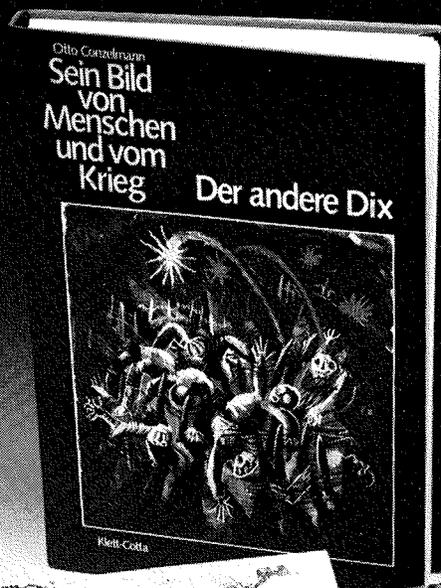
Suche Stelle als Mitarbeiter in engagierter Galerie in der BRD oder West-Berlin ab Sommer '84.

Ausstellungserfahrungen durch selbständige Arbeit in einem Kulturzentrum, BBK usw. – 1. Staatsexamen Sekundarstufe II, Kunst/Gesellschaftslehre im Frühjahr '84.

Zuschriften unter C 144 an Redaktion tendenzen, Damnitz Verlag, Hohenzollernstraße 146, 8000 München 40.

Geheimdienste kontra Künstler

Verdächtig, Agent zu sein, ist, wer von den bundesdeutschen Schnüffeldiensten dazu erklärt wird. „Das Bundesamt für Verfassungsschutz“, meldete die „Welt“ am 25. Juni 1983, „fordert eine Ergänzung der Bestimmungen hinsichtlich der Beobachtung des Schriftstellerverbands der ‚DDR‘ (in Springers „Welt“ in Gänsefüßchen, Red. tendenzen) und des dortigen Verbandes der bildenden Künstler. Beide Organisationen, so argumentiert das BfV, seien in die ‚Westarbeit der DDR (jetzt ohne Gänsefüßchen, die „Welt“ zitiert etwas, Red. tendenzen) eingebunden.“ Die Künstler aus dem sozialistischen Nachbarstaat also als Futter für die Datenspeicher westdeutscher Geheimdienste. Wer predigt denn immer, daß die Freizügigkeit eines der besonderen Schmuckstücke der freiheitlich-demokratischen Bundesrepublik sei und der „freie Austausch von Meinungen und Informationen“ im Menschenrechtskorb herausragende Bedeutung habe? Da steckt wohl noch mehr dahinter als die oft geübte regierungsoffizielle Doppelzüngigkeit. Die Angst nämlich, daß die DDR-Künstler in Kopf und Gepäck Sachen mit sich führen könnten, die den Herrschenden hierzulande gefährlich scheinen. Nicht Sprengstoff oder Mikrofilme, sondern Geist und Kunst. Da hat in der „Welt“ jemand aus der Schule geplaudert – aus der von Joseph Goebbels und Joe McCarthy.



**Otto Conzelmann:
Der andere Dix**

Sein Bild vom Menschen und vom Krieg
272 Seiten, 359 Abb., 37 in Farbe,
Leinen mit Schutzumschlag,
128,- DM
ISBN 3-608-76169-1

Im Mittelpunkt dieses neuen Dix-Bandes mit über 350 Abbildungen steht die Entwicklungsgeschichte des Künstlers und seine Kriegserlebnisse, die durch viele bisher nicht veröffentlichte Bilder und Quellentexte kommentiert und neu gedeutet werden. Der Autor weist in diesem Band zum ersten Mal die Identität Dixscher Kunst mit der Philosophie Nietzsches systematisch nach und gewinnt dadurch ein völlig neues Dix-Verständnis.

**Georges Bataille:
Lascaux**

oder die Geburt der Kunst
Aus dem Französischen übersetzt
von Karl Georg Hemmerich
152 Seiten, 84 Abb., 68 farbig,
Leinen mit Schutzumschlag,
DM 58,- ISBN 3-88447-069-8

Die Höhlenbilder von Lascaux geben einen faszinierenden Einblick in die Welt vor 20 000 Jahren. Während der Eiszeit haben unsere Vorfahren hier einen »Saal der Tiere« gestaltet, deren Bedeutung der Autor in spannender Form entschlüsselt.

**Pere Gimferrer:
Max Ernst**

Aus dem Spanischen übersetzt
von Eugen Helmlé
128 Seiten, 160 farbig,
16 schwarz-weiße Abbildungen,
Leinen mit Schutzumschlag,
DM 68,- ISBN 3-608-76170-5

Über 170 Bildern aus sechs Jahrzehnten von einem der bekanntesten und konsequentesten Surrealisten dieses Jahrhunderts; ein Farbenrausch voller hintergründiger und rätselhafter Natur- und Phantasiegebilde, die uns wie hypnotisiert in eine geheimnisvolle Welt führen.

**Wolf-Dieter Dube:
Der Expressionismus
in Wort und Bild**

172 Seiten, 195 Abb., 95 in Farbe.
Leinen mit Schutzumschlag,
DM 178,-
ISBN 3-88447-070-1

Ein hervorragend ausgestatteter Band, in dem die Entwicklung des Expressionismus (1909-1923) von einem der besten deutschen Fachleute dieser Zeit in meisterhafter Sprache geschildert wird. Künstler der »Brücke« und des »Blauen Reiters« stehen mit Bildern, die z. B. noch nie farbig reproduziert wurden, im Mittelpunkt einer faszinierenden Epoche der deutschen Kunst, die bis auf den heutigen Tag nichts von ihrer Aktualität verloren hat.

Uecker

Von Dieter Honisch, mit Werkverzeichnis von Marion Haedeke,
268 Seiten, 712 Abb., 14 in Farbe,
Leinen mit Schutzumschlag,
Format: 33,5 x 29 cm

Normalausgabe
DM 168,- Subskriptionspreis
Ab 1. 1. 84 DM 198,-
ISBN 3-608-76150-0

Vorzugsausgabe
mit je einem Prägedruck in Buchformat, zusammen mit einer 16-seitigen Lithographie (handgeschriebener Lebenslauf von Günther Uecker), beides signiert und numeriert, Auflage je 50 Exemplare I-L, In Kassette
DM 380,-

Gesamtausgabe
enthält alle 4 Prägedrucke und die 16-seitige Lithographie signiert und numeriert, Auflage 75 Exemplare 1-75 in Kassette
DM 1380,-
ISBN 3-608-76176-4

Fordern Sie unseren Sonderprospekt an!



Roger Somville

Therese Angeloff

Meine Seele hat ein Holzbein

Ein Werdegang mit Gedichten, Liedern und Bildern
(320 S., engl. Broschur, 4farb. Umschl., DM 22,50)

„Einen Werdegang hat sie – und was für einen: Verfolgung, Emigration, Not haben sie nicht brechen können, sondern zu einer engagierten Kämpferin gemacht für den Frieden und gegen Heuchelei. Ihre Lebensbeschreibung ist auch Geschichtsunterricht – amüsant, gestreich, schonungslos ehrlich.“

Abendzeitung, München

„Therese Angeloff macht Mut! Dieses Buch war für mich der Anlaß, mich selbst politisch zu betätigen.“

Gabi W., Angestellte, München

„Wie einer etwas wird, indem er Angst überwindet. Das ist die Aussage dieses Buches.“

Bayerischer Rundfunk

Habib Bektas

ohne dich ist jede stadt eine wüste

Gedichte (mit Grafiken nach Originalholzschnitten von Ismail Coban)

(ca. 100 S., brosch., ca. DM 10,-)

„Ich freue mich über diese ungebändigte Stimme eines jungen türkischen Arbeiters in der deutschen Literatur, über diese radikalen zärtlichen Gesänge. Ich begrüße Habib Bektas im Kreise derjenigen, die ernst machen mit ihren Schmerzen, aufrichtig, verzweifelt, ihn, der das Zurückgelassene verteidigt, mit seiner Zerrissenheit zwischen dem Land seiner Kindheit, wo der Bauch hungert, und dem Jetzt, wo die Seele darbt... Was unter die Haut geht, geht auch in den Kopf.“

Ludwig Fels

Wolf Brannasky

Erste Hochrechnung

Politische Lieder aus 15 Jahren

(80 S., brosch., DM 12,-)

„Seit 15 Jahren singt Brannasky gegen alles an, was unserer Demokratie politisch widerfahren ist. Seine ‚Hochrechnung‘ ist eine Abrechnung mit den Schuldigen. Doch er jammert nicht, er analysiert. Mit ehrlichem Zorn und bei aller Schärfe, nicht ohne Humor. Mit einem Humor, der vom Verstand und vom Herzen kommt.“

Deutsche Volkszeitung, Düsseldorf

Daniil Granin

Zielbestimmung

(480 S., brosch., DM 8,-)

Die Verantwortung des Wissenschaftlers in unserer Zeit, die Zielbestimmung seiner Arbeit ist das Thema der drei Erzählungen dieses Bandes. Brennend aktuell: die Geschichte über die Erfinder der Atombombe in Ost und West in den Jahren um das Ende des zweiten Weltkrieges.

Friedrich Hitzer

Vom Baumsterben der Menschen oder die Gewerkschaften müssen ihren Weg neu beschreiben

Mit Zeichnungen von Guido Zingerl

(200 S., brosch., DM 12,-)

Schriftsteller in der Friedens- und Arbeiterbewegung. Exklusiv: Gespräch mit Leonhard Mahlein.

Monika Höhn

Die Luft, die wir atmen

Aufzeichnungen einer Pfarrfrau aus dem Ruhrgebiet

(224 S., mehrere Abb., brosch., DM 12,-)

„Eine Pfarrfrau erzählt – und der Leser sei gewarnt. Denn er bekommt nicht den Stimmungsbericht einer pfarrhäuslichen Idylle. Acht Jahre Gemeindegarbeit an der Seite ihres Mannes Micha in Duisburg-Bruckhausen hat Monika Höhn in einem beklemmenden Bericht zusammengefaßt. Pfarrhausalltag, in dem Gott fern scheint und die Thyssenhütte so nah, so erstickend spürbar, bis in die Lungen des Säuglings Sarah. – Eine Pfarrfrau zieht Bilanz, ehrlich, schonungslos – und mit großem Mut.“

stern, Hamburg

„Das Buch ist spannend. Die Verfasserin kann erzählen, berichten, darstellen. Hier erlebt man wirklich eine Pfarrfrau. Wer das Buch liest, wird die 12,- Mark nicht bereuen... Wenn Monika Höhn gegen ihren Willen in Bruckhausen mit ‚Frau Pastor‘ angeredet wird, dann haben die Männer und Frauen doch ein Gespür dafür gehabt, daß sie eine Gemeindegemutter war.“

Der Weg, Düsseldorf

Irene Hübner

Kulturelle Opposition

(272 S., reich bebildert, brosch., DM 19,80)

„Irene Hübner plädiert dafür, Kultur nicht, wie früher gelegentlich propagiert, ‚unterzuschuggeln‘; vielmehr gälte es, die Künste zu fördern und herauszufordern, ihren Gebrauchswert unter Beweis zu stellen‘. Das Publikum, gerade auch die bisher zu kurz gekommenen Teile, soll anspruchsvoll gemacht werden.“

Hilmar Hoffmann in Nürnberger Nachrichten

„...Eine Bestandsaufnahme dieser bunt schillernden Genekultur versucht Irene Hübner in ihrem Buch ‚Kulturelle Opposition‘. Sie drückt mit dem Titel schon den wesentlichen Zug aus, der allen Aktivitäten zugrunde liegt: Die Opposition zur offiziellen Kultur, aber auch zu einer Politik im Land, die Lebensraum zerstört, die Lebensbedingungen und die Entfaltungsmöglichkeiten des einzelnen einzuschränken versucht. Gerade diesem einzelnen Menschen, der mit Kultur bisher vermeintlich nichts zu tun gehabt hat, widmet sich eine Kulturarbeiterin, wie sie Irene Hübner in ihrem Buch anhand vieler Beispiele beschreibt.“

Welt der Arbeit, Köln

Richard Scheringer

Grüner Baum auf rotem Grund

(248 S., brosch., DM 12,-)

Richard Scheringer, Sohn eines Berufsoffiziers, ging zunächst den vorgezeichneten Weg – als Reichswehroffizier zur ‚Nationalen Rechten‘. Seine Umkehr mit der öffentlichen Absage an die Nazis (1931) und seinen Kampf zusammen mit den Kommunisten gegen Faschismus und Krieg schildert er in ‚Das große Los‘. – Jetzt veröffentlicht Richard Scheringer seine Erinnerungen an die Adenauer-Ära. Der Kampf gegen deutsche Spaltung und Remilitarisierung, die Haftzeit in Landsberg und die Situation nach dem Verbot der KPD, das Leben der Familie, die Freuden der Jagd und die Arbeit auf dem Dürrnhof bei Kösching, dessen Wappen den ‚Grünen Baum auf rotem Grund‘ zeigt – das alles wird in faszinierender Weise lebendig. Noch lieferbar: ‚Das große Los‘, von Richard Scheringer, 3. Aufl., 424 S., brosch., DM 9,80.

Zeit-Gedichte:

Fritz Deppert

Mit Grafiken von Jörg Scherkamp

(64 S., brosch., DM 6,80)

„Die menschlichen Gedichte Fritz Depperts gehen menschlich auf jeden zu, der bereit ist zu hören, zu fühlen, zu verstehen, was in diesen Gedichten beabsichtigt ist. Denn absichtslos sind diese Gedichte nicht... Sie wollen weder das ‚Anmachen‘ noch gleich das ‚Mitmachen‘, aber sie finden den Mut zum Mutmachen.“

Karl Krolow

Wolf Peter Schnetz

Mit Grafiken von Walter Tafelmaier

(64 S., brosch., DM 6,80)

„Seit Anfang ’83 erscheinen die ‚Zeit-Gedichte‘ der ‚kürbiskern-Reihe‘ in neuem Gewand: verändertes Format, doppelter Umfang. Schnetz ist einer der ersten, die in den Genuß einer verbesserten Aufmachung gekommen sind, und hat das treffliche Forum genutzt, die grönländische Kälte in diesem unserem Staate anzuprangern. – Man spürt Wille und Mut zum Widerstand, und Menschlichkeit.“

plärrer, Nürnberg