

Im Gespräch: Bremen

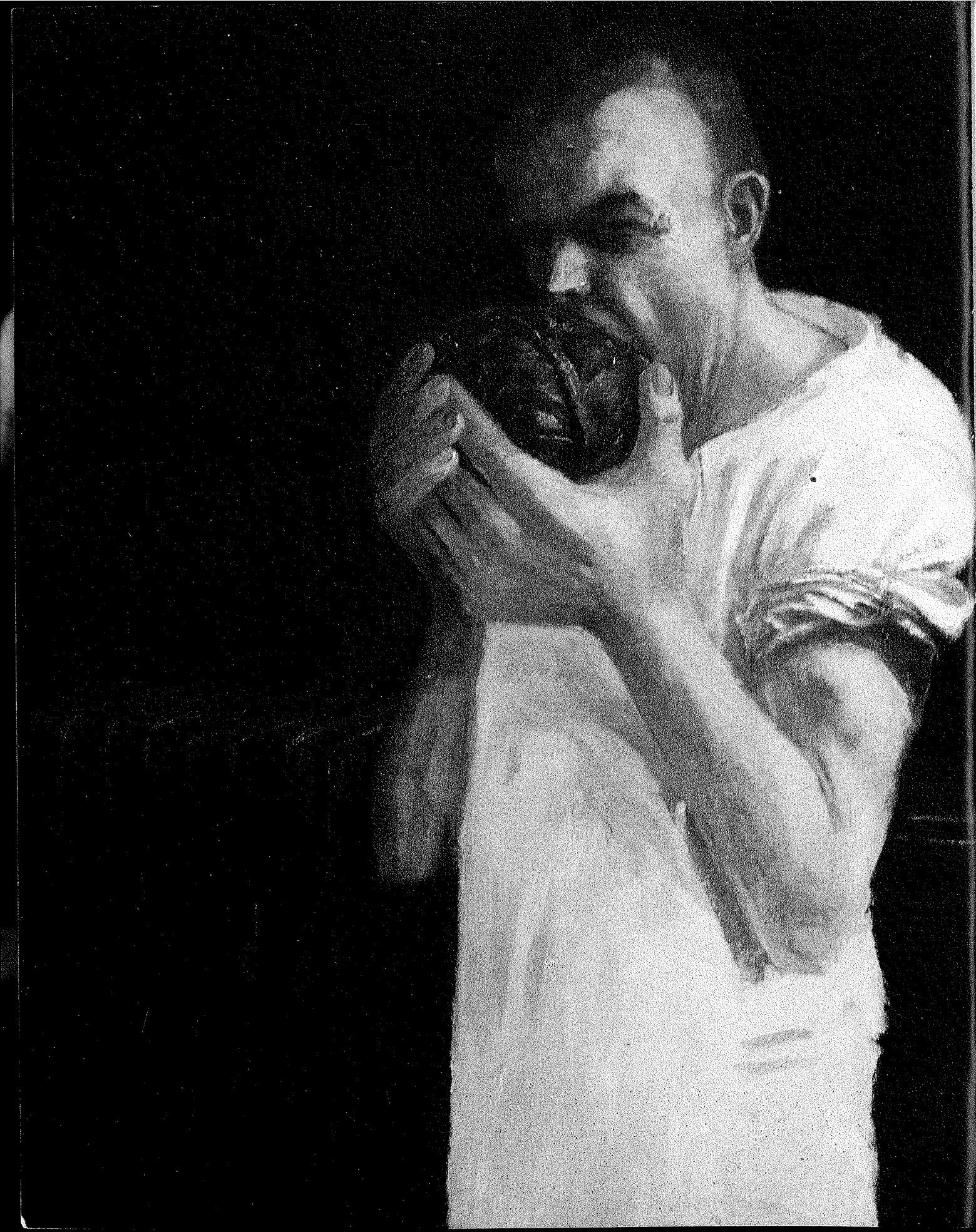
Eine Stadt
als öffentlicher
Kunstraum

DDR-Kunst
heute

Qualität und
Engagement:
tendenzen-
Gespräch '84

Holländische
Genremalerei





Titelbild: Kesselhaus des ehemaligen Schlachthofes in Bremen mit Wandbild von Diethelm Päsler, 1981

Titelgestaltung: Max Bartholl

Seite 2: Trakia Wendisch, Kohlfresser, 1981, Öl 90x80 cm (aus der Ausstellung „DDR heute“ in Worpswede und Bremen; siehe Seite 22 ff.)

Seite 80 und 81: 2 Industriefotografien von Ludwig Windstösser (zum Beitrag von Richard Hiepe auf diesen Seiten)

Rückseite: Mahnaktion von Doris Cordes-Vollert am Hamburger Rathaus

Fotonachweis: Detlef Bösch (Seite 36, 37), Theo Liebner (Seite 6 unten), Werner Marschall (Seite 1, 2, 7, 22–27, 39 links oben und unten, 46), Michael Meyborg (Seite 84). Die übrigen Bildvorlagen stellten die Autoren bzw. die Künstler zur Verfügung.

Unser nächstes Heft:

tendenzen Nr. 149 (Januar–März 1985)

Schwerpunktthema: Comics

tendenzen

Zeitschrift für engagierte Kunst

Heft Nr. 148

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

Verantwortlich für Anzeigen: Otto Schmidl.

Anschrift für verantwortlichen Redakteur und Anzeigenverantwortlichen: Damnitz Verlag, Hohenzollernstr. 146 Rg., 8000 München 40, Telefon (0 89) 30 10 15/30 10 16.

Verlag: Damnitz Verlag im Verlag Plambeck & Co Druck und Verlag GmbH, Xantener Str. 7, 4040 Neuss, Postfach 101053.

tendenzen erscheint in 4 Nummern jährlich. Bezugsbedingungen: Jahresabonnement 32,- DM (inkl. MwSt. und Porto); Lehrlings-, Schüler- und Studentenabonnement 27,- DM (Lehrlings-, Schüler- oder Studenten-nachweis 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. 3736 69-431 (BLZ 360 100 43).

Herstellung: Plambeck & Co Druck und Verlag GmbH, Xantener Straße 7, 4040 Neuss, Postfach 101053.

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

Bestellungen über den Buchhandel oder direkt beim Verlag.

ISSN 0495-0887

Inhalt

Zu diesem Heft

Hans-Joachim Manske: Öffentlicher Kunstraum. Zehn Jahre Bremer Modell

Wolfgang Grape: Es kommt einmal die Zeit. Zu Carl Dantz' 100. Geburtstag

Knut Nievers: Die sinnliche Wahrnehmung und der analytische Blick. Reaktionen auf die Ausstellung „DDR heute“ in Worpswede und Bremen

Horst G. Vogeler: Cassandra sieht ein Schlangenei. Zu einem Bild von Heidrun Hegewald

Werner Marschall: Qualität und Engagement heute. Einleitende Überlegungen zum tendenzen-Gespräch '84 in Bremen

Enric Rabasseda über eine Zeichnung

„Schlecht gemacht – gut gemacht“. Aus der Diskussion beim tendenzen-Gespräch

Eva Böhme über ihre Bilder

Guido Zingerl über die Bronzeplastiken Udo Meyers

Klaus Kofak über seine Arbeit

Ursula Leibinger-Hasibether: Weiße Villa, Woge, Walkman. Drei junge Künstler aus Hamburg

Irene Hübner: So wie Ratgeb widerstand. Ein Gespräch mit Clemens Strugalla

Norbert Schneider: Holländische Genremalerei des 17. Jahrhunderts

Werner Marschall/Norbert Schneider: Leitbild und Ideal. Ein Briefwechsel

Gabriele Huster: Weiberherrschaft? Zur Ausstellung „Von Frans Hals bis Vermeer“

Michael Nungesser: Kalte Hölle BRD. Das Werk des Malers Harald Duwe

Carl Nissen: Arbeiterkultur im dänischen Aalborg

Lisa Puyplat: Comic-Salon Erlangen

Ruth M. Capelle: Das „Floß der Medusa“ in der „Ästhetik des Widerstands“ (Teil 2)

Leserbriefe

Buchbesprechungen

Richard Hiepe: WIR – und die Fotografen

Ursula Leibinger-Hasibether: Dürers Midlife-crisis?

Werner Marschall: Exakter Bericht von einer permanenten Großbaustelle

Manfred Chobot: Die Künstler aus Gugging

Zitat, Angebote, Meldungen

Autoren, Mitarbeiter, Gesprächspartner: Ernst Antoni, Redakteur, München / Eva Boehme, Malerin und Grafikerin, Bremen / Dr. Ruth Capelle, Kunsthistorikerin, Associate Professor, California State University, Fullerton / Manfred Chobot, Schriftsteller und Galerist, Wien / Doris Cordes-Vollert, Malerin und Grafikerin, Ammersbek / Eckhard Froeschlin, Maler und Grafiker, Wuppertal / Heinrich Gewecke, Kunsterzieher, Hannover / Urte Goebel, Krankengymnastin, Marburg / Dr. Wolfgang Grape, Kunsthistoriker, Bremen / Parivash Hakimi, Diplompädagogin, Frankfurt a. M. / Dr. Richard Hiepe, Kunsthistoriker, München / Irene Hübner, Kulturwissenschaftlerin, Frankfurt a. M. / Dr. Klaus Hübner, Kaufmann, Bremen / Gabriele Huster, Kunsthistorikerin, Westberlin / Klaus Kofak, Maler, Grafiker und Bildhauer, Hamburg / Ursula Leibinger-Hasibether, Kunsthistorikerin, München / Dr. Hans-Joachim Manske, Kunsthistoriker, Referent für Kunst im öffentlichen Raum und Künstlerförderung beim Senator für Bildung, Wissenschaft und Kunst, Bremen / Werner Marschall, Dipl.-Ing., Redakteur, München / Prof. Dr. Thomas Metscher, Literatur- und Kulturwissenschaftler, Ottersberg / Udo Meyer, Bildhauer, Wuppertal / Dr. Knut Nievers, Kunsthistoriker, Bremen / Carl Nissen, Maler, Grafiker und Kunsterzieher, München / Michael Nungesser, Kunstwissenschaftler, Westberlin / Lisa Puyplat, Journalistin, Erlangen / Enric Rabasseda, Maler und Grafiker, Wuppertal / Prof. Dr. Norbert Schneider, Kunsthistoriker, Osnabrück / Dr. Gabriele Sprigath, Kunstwissenschaftlerin, München / Clemens Strugalla, Bildhauer, Frankfurt a. M. / Ursula Troost, Kunsterzieherin, Düsseldorf / Horst G. Vogeler, Lehrer, Fischerhude / Prof. Jürgen Waller, Maler und Grafiker, Bremen / Guido Zingerl, Maler und Grafiker, Fürstentfeldbruck

Zu diesem Heft

Die Forderung nach Demokratisierung der Kunstpraxis und nach Sozialorientierung der Kunst, wie sie seit der 1968er Zeit erhoben wird, hat nirgends in der Bundesrepublik so in das Erscheinungsbild einer Stadt hineingewirkt wie in Bremen. Nicht nur in der City, in allen Vierteln findet man Skulpturenensembles und Wandbilder, die die Geschicke, die Erfahrungen, die Probleme und die Wünsche der Bewohner aufgreifen und darüber mit den Menschen „ins Gespräch“ zu kommen suchen. Daß an der thematischen Erarbeitung einer Bunkerbemalung die Bürger aus dem Wohngebiet selbst, oft in „Geschichtsrunden“ zusammenarbeitend, beteiligt sind, daß sich von Massenentlassungen bedrohte Arbeiter spontan an einer Bronzeplastik versammeln, zeigt, wie eng die Verbindung sein kann.

Mit dem Übergang von der „Kunst am Bau“ zur „Kunst im öffentlichen Raum“ wurde vor zehn Jahren das „Bremer Modell“ eingeleitet. Nun steht es finanziell und konzeptionell an einem kritischen Punkt. Das Geld kommt nicht mehr aus dem Kulturretat, neue Projekte werden über Stiftungen oder als Arbeitsbeschaffungsmaßnahmen (ABM) durchgeführt. Wettbewerbe vor der Auftragsvergabe sind nicht mehr die Regel.

Wir baten den verantwortlichen Referenten beim Bremer Senat, Hans-Joachim Manske, für tendenzen Bilanz zu ziehen. Wir wollten wissen: Was ist aus einem Programm geworden, das in der öffentlichen Förderung der Kunst „Demokratie wagen“ und verwirklichen wollte – heute, da die Hochrüstungspolitik allenthalben Sozial- und Kulturabbau erzwingt, da die „Wende“-Strategen statt ein Mehr an Öffentlichkeit die zunehmende Privatisierung des Kunstsektors betreiben? Wir wollten vor allem wissen: Was wurde in zehn Jahren von Verwaltung, Künstlern und Bevölkerung aufgebaut, das es lohnt, in der Krise zu verteidigen?

Wolfgang Grapes Peitrag über den für Bremens proletarische Kinder engagierten Lehrer und Schriftsteller Carl Dantz verweist auf die Traditionen demokratischer Kunstpraxis und Kulturarbeit in der Hansestadt.

In Bremen (in der Villa Ichon) und im benachbarten Woppswede (Kunsthalle Friedrich Netzel) wurde im Frühjahr die vom Verband Bildender Künstler der DDR zusammengestellte Ausstellung „DDR heute – Malerei, Graphik, Plastik“ gezeigt. Sie bot einen authentischen Einblick in das aktuelle Kunstschaffen des Nachbarstaates und reichlich Gesprächsstoff für Kritiker und Freunde des engagierten Realismus bei uns. Knut Nievers untersucht die vielfältigen Reaktionen von Besuchern und Publizistik, Horst G. Vogeler befragt diese Kunst – am Beispiel eines Bildes – auf ihre Botschaft.

An diesem Ort Bremen mit seinem reichen „Anschau-

ungsmaterial“ zum Thema fand vom 10. bis 12. Mai das tendenzen-Gespräch 1984 „Qualität und Engagement“ statt. Wir danken allen, die teilnahmen, und allen, die es durch ihre Hilfe ermöglicht haben.

Es war vor allem ein Gespräch unter Künstlern, in das sie ihre praktischen Erfahrungen – vom Bildermachen bis zum Urteil einer Ausstellungsjury – einbrachten. Da mochte die theoretische Begrifflichkeit bisweilen unklar bleiben oder weit auseinandergehen: daß sich Künstler-individualisten (jeder will so etwas wie die absolute Qualität) um gemeinsame Kriterien bemühten (was nach spätbürgerlichem Künstlerbild gar nicht möglich ist), bleibt ermutigend. Dabei kamen die Antriebe nicht von „außen“, von einem abstrakt gedachten gesellschaftlichen Auftrag, sondern aus der konkreten Praxis im Künstlerberuf und in politischer Aktivität. Engagement wurde von allen Teilnehmern als wesentliches Moment von künstlerischer Qualität verstanden. Jürgen Waller nannte die persönliche Verbindung zu demokratischen Massenbewegungen eine Bedingung für die Qualität engagierter Kunst.

Es wurden aber auch Mängel in der Diskussion deutlicher. Die Gefahr der Sektiererei besteht auf dem Gebiet der Politik und des Kunsturteils. Defizite an theoretischer Klarheit dürfen nicht zu künstlerischen Tugenden werden. Wir brauchen auch wissenschaftliche Beiträge zum Thema. Immer wieder wird der „künstlerische Wert“ auf nur einen Aspekt des Werkes oder des Machens bezogen, mal auf die Form, mal auf eine politische Aussage, mal auf das handwerkliche Können usw. Zu wenig wird berücksichtigt, daß sich Kunstbegriff und Qualitätsansprüche historisch verändern, daß sie Klassencharakter haben und immer die Gesamtheit der künstlerischen Tätigkeits- und Wirkungszusammenhänge betreffen.

Dieses Gespräch (wir haben es schon in tendenzen Nr. 142 aufgegriffen) muß also weitergehen. Um das anzuregen (und nicht, um eine Tagung zu dokumentieren), bringen wir vom tendenzen-Gespräch Referat und Diskussionsausschnitte, Bilder und Selbstzeugnisse von teilnehmenden Künstlern und Beiträge zu ihren Arbeiten.

Das Heft enthält außerdem zwei Aufsätze von Norbert Schneider und Gabriele Huster über die holländische Genremalerei des 17. Jahrhunderts und einen Briefwechsel zu kunsttheoretischen Fragen, die damit aufgeworfen werden. Der Massenbesuch der Westberliner Ausstellung „Von Frans Hals bis Vermeer“ machte auf ihre Aktualität aufmerksam.

Es folgen u. a. eine Würdigung des so früh verstorbenen Malers Harald Duwe von Michael Nungesser, der abschließende 2. Teil des Artikels von Ruth M. Capelle über Géricaults „Floß der Medusa“ bei Peter Weiss und eine Reihe von Buchbesprechungen.



Öffentlicher Kunstraum

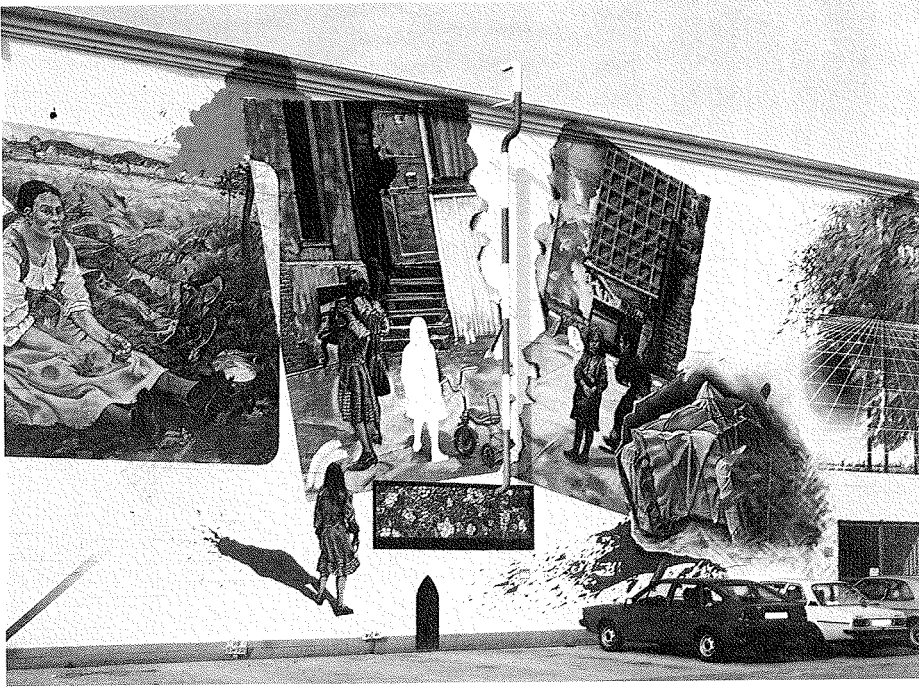
**Zehn Jahre Bremer Modell
von Hans-Joachim Manske**

Bremen hat sich 1973/74 als erste Großstadt der Bundesrepublik Deutschland von der traditionellen „Kunst am Bau“-Regelung gelöst, die in ihren grundsätzlichen Überlegungen noch aus den späten 20er Jahren stammte und – trotz ihrer kläglich gescheiterten Anwendung im Dritten Reich – auch nach dem Zweiten Weltkrieg für den Bund, die Länder und die Gemeinden weiterhin Gültigkeit behielt.¹ Mit seinem Konzept von „Kunst im öffentlichen Raum“ setzte Bremen einen Rahmen für die öffentliche Kunst, der in vielen Diskussio-

nen anderer Kommunen um neue Perspektiven in der öffentlichen Auftragskunst einging: vor allem der 1976 von Bremen und dem Berufsverband Bildender Künstler veranstaltete Kongreß „Neue künstlerische Arbeitsfelder“ hat die Bremer Ansätze in der Künstlerschaft und bei den Verwaltungen sehr bekannt gemacht.

Einige für den Inhalt und die Organisation wesentliche Bestimmungen seien kurz genannt: Die früher an Neubauten gebundenen Mittel wurden an einer Stelle zusammengefaßt, was eine ge-

samtstädtische Planung ermöglichte. Ihr Schwerpunkt lag auf gestalterisch und kulturell benachteiligten Stadtteilen, womit zwei Ziele angestrebt wurden: die Schere zwischen „Hochkunst“ in der Innenstadt und „Gebrauchskunst“ in den Stadtteilen sollte aufgehoben werden, und die Künstler sollten sich vorwiegend mit Menschen in den Stadtteilen auseinandersetzen, die bisher noch nie in Diskussionen um Kunst in ihrer unmittelbaren Lebensumgebung einbezogen waren. Für die Arbeit in diesen Stadtteilen mußten entsprechende



Oben: Rolf Thiele, Idylle und Gewalt, 1981, Ausschnitt aus dem Wandbild am Bunker Kornstraße, Dispersionsfarben, Höhe 10 Meter

Seite 5: Christa Baumgärtel, Bronzeplastiken „Sommer“ und „Winter“ an der Winter-/Ecke Sommerstraße, 1982, Höhe (mit Sockel) 250 cm

Unten: Seitenansicht des Kesselhauses des ehemaligen Schlachthofes mit Wandbild von Diethelm Päsler, 1981 (siehe auch das Titelbild)



künstlerische Ausdrucksformen und Wege der Ansprache gefunden werden.

Die Zuständigkeit für die öffentliche Kunst ging vom Bausenator auf den Kultursenator über. Die öffentliche Kunst war nun nicht mehr ausschließlich ein Teil des öffentlichen Bauens, in dem vor allem angestellte und freie Architekten im Sinne einer „Integration von Architektur und Kunst“ die Entscheidung trafen, wobei Vertreter der Kultur nur eine untergeordnete Rolle spielten. Die Kompetenz der Architekten in der Verwaltung wurde ergänzt durch Kunsthistoriker, die stärker von der Eigenständigkeit des Kunstwerkes ausgingen und die öffentliche Kunst als einen wesentlichen Teil der Kunstförderung ansahen. Gestützt vom Berufsverband Bildender Künstler in Bremen, der sich in der Nachfolge des Künstlerkongresses 1971 in Frankfurt gewerkschaftlich organisierte, wurde die öffentliche Kunst zunehmend als Arbeitsmarkt begriffen, auf den Künstler als Mitgestalter der städtischen Umwelt einen ebenso festen Anspruch haben wie die traditionell besser organisierten Berufsgruppen der Architekten.

Der Vergabeprozess wurde völlig neu geregelt. Die mit Verwaltungen, mit dezentralen politischen Gremien und mit verschiedenen Kulturgruppen koordinierte Planung wird von einem Landesbeirat für „Kunst im öffentlichen Raum“, dem Künstler, Architekten, Kunstpädagogen, Politiker und Vertreter der Bau- und Kulturverwaltung angehören, verabschiedet; ebenso wird hier über jedes Einzelvorhaben, vor allem die Art des Wettbewerbs, die Auswahl der Künstler und das Finanzvolumen, entschieden. Einzelne Aufgaben werden mit Beratergruppen in den Stadtteilen präzisiert; an den Wettbewerbsentscheidungen nehmen auch Laien teil, wobei jedoch die Fachleute immer in der Mehrheit sind. Das Ergebnis der Jury wird in Ausschüssen, Einwohnerversammlungen und öffentlichen Sitzungen der Stadtteilparlamente diskutiert.

Die zehnjährigen Erfahrungen und die Probleme, die sich aus dem Bremer Konzept ergeben haben, können an dieser Stelle nicht systematisch aufgeführt werden; der Senator für Bildung, Wissenschaft und Kunst hat mehrere Dokumentationen publiziert, die hierüber Auskunft geben.² Es soll hier auch darauf verzichtet werden, das künstlerische, geistige und kulturpolitische Umfeld, in dem die „Kunst im öffentlichen Raum“ in Bremen entstanden ist, zu be-

schreiben.³ Die Frage, wie die Künstler die von ihnen selbst gewünschte „Öffnung“ zum Bürger konzeptionell und gestalterisch umsetzten und wie sich die von Bürgern, Politikern und der Verwaltung gleichermaßen geforderte „Demokratisierung der Kultur“ im Alltag auswirkte, läßt sich nach 10 Jahren Praxis am besten mit einzelnen Ergebnissen beantworten. Die Entwicklung in Bremen wird am Beispiel der Wandmalereien, der Freiskulpturen und einiger Projekte, bei denen Künstler und Laien in der Planung und in der Ausführung zusammenarbeiten („Kunst als sozialer Prozeß“), untersucht werden.

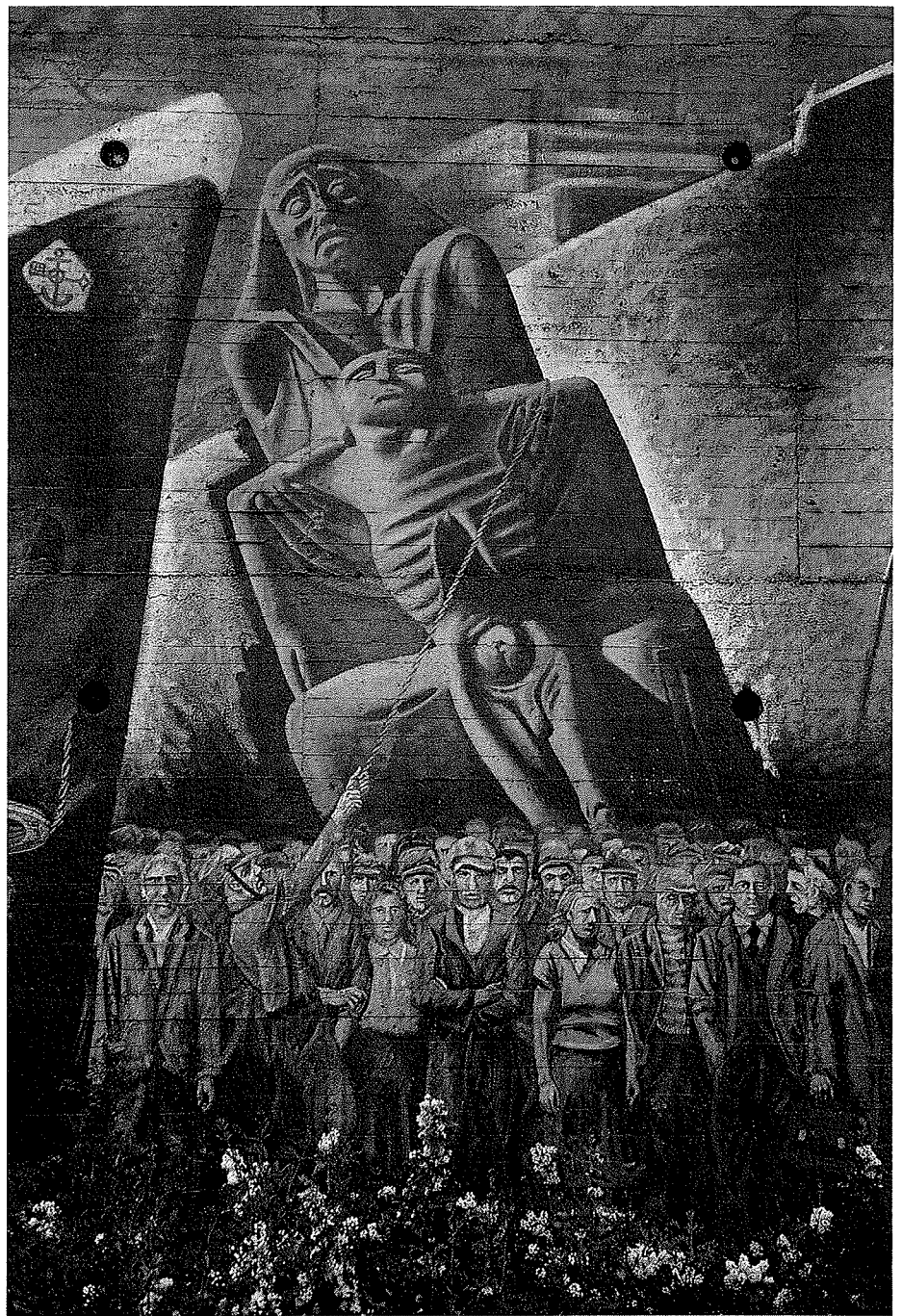
Wandbilder

Die Anstöße zu den großflächigen Wandmalereien kamen zu Beginn der 70er Jahre aus den USA. Als „optische Superzeichen“ boten sie unübersehbare Signale in einer Stadtlandschaft, in der keine begrenzten Räume mehr entstanden und die erhaltenen vernichtet wurden. Die vorherrschende Sprache dieser amerikanischen „Supergraphics“ war abstrakt-geometrisch oder fotorealistisch, wobei – in Auseinandersetzung mit der Reklamemalerei – illusionistische Tendenzen und Irritationseffekte vorherrschten.

Gleichzeitig entwickelte sich, ausgehend von Chicago, die „Community-Art“, die politisch und künstlerisch an die mexikanische Wandmalerei und die amerikanischen Wandbilder der New-Deal-Zeit anknüpfte. Neu war der Versuch der Künstler, die rassischen Minderheiten und die gesellschaftlich benachteiligten Gruppen in die Planung und Ausführung der Wandbilder einzubeziehen, so daß sich eine regional differenzierte, jedoch sehr eigenständige künstlerische Form der „Murals“ entwickelte.⁴

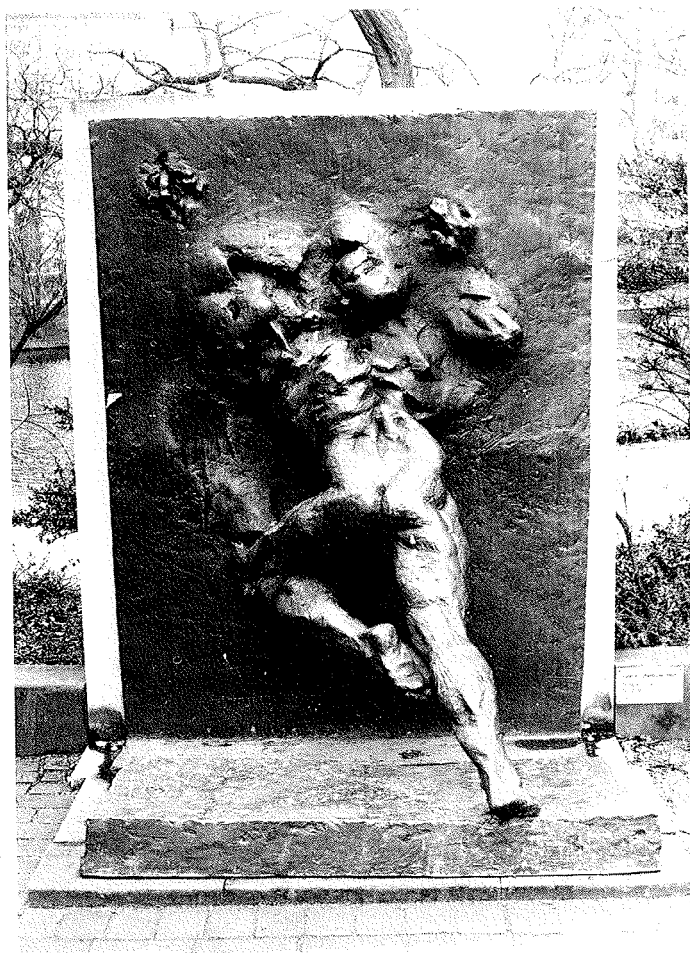
Die Ergebnisse der ersten für die Wandmalerei ausgeschriebenen Wettbewerbe in Bremen sind ausschließlich dem Fotorealismus und dem Illusionismus verpflichtet gewesen. Auch die Tatsache, daß viele Wände zu Bunkern aus dem Zweiten Weltkrieg gehörten, regte noch nicht zu Themen und einer künstlerischen Ausdrucksweise an, die sich auf das zur Wand gehörende Gebäude und seine Umgebung bezog – die Wand wurde „weggemalt“ oder zum Träger eines riesigen Staffeleibildes.

Erste Versuche, auf die Vorstellungen und Probleme einzelner Gruppen mit dem Medium des Wandbildes einzugehen, finden sich bei Bemalungen, die



Künstler zusammen mit Jugendlichen in Jugendfreizeitheimen und Bürgerzentren malten. 1978 wurde in einem Wettbewerb für eine Bunkerwand ein Entwurf prämiert, der die politische Bedeutung von Wandbildern mit einem Schlag in das Bewußtsein der Bremer Bevölkerung brachte. Der Künstler Hermann Stuzmann hatte auf seinem Bild die Umgebung des Bunkers gespiegelt – ein bereits vorher beliebtes Motiv –, aber dann auf die „Wand an der Wand“ einen Notizblock mit dem Spruch „Liebe Herta. Nie wieder Krieg, haben wir ge...“ angebracht. Dieser von Millionen

Bunkerbemalung in Bremen-Gröpelingen, 1978 ausgeführt von Jürgen Waller und Studentinnen und Studenten der Hochschule für gestaltende Kunst und Musik Bremen. Der Ausschnitt zeigt die Zerstörung der von Bernhard Hoetger für den Waller Friedhof geschaffenen Pietà durch die Nazis.



Seite 8: Siegfried Neuenhausen, Skulpturengruppe „Tod, Solidarität mit den Trauernden, Überwindung der Trauer“, 1977, Bronze, leicht überlebensgroß, Eingangsbereich des Osterholzer Friedhofs

Eberhard Linke, Figurengruppe „Der Krug geht so lange zum Brunnen, bis er bricht“, 1979, Bronze, Höhe 210 cm, am sog. Arberger Dorfplatz

Bernd Altenstein, Das Ende, 1978, Bronze, Höhe 200 cm, Wallanlagen

Am 26. Mai 1984 starb im Alter von 65 Jahren in Westberlin Waldemar Grzimek. Der Schüler von Wilhelm Gerstel wurde einer der bedeutendsten realistischen Bildhauer unserer Zeit und einflußreicher Lehrer an verschiedenen Kunst- und Hochschulen, zuletzt an der TH Darmstadt.

1983 hat ihn die Stadt Bremen – nach Alfred Hrdlicka (1979) und Fritz Cremer (1981) als dritten Preisträger – mit ihrem Bildhauerpreis ausgezeichnet. Unser Bild rechts: Torso, 1973, Bronze, Höhe 100 cm.



Menschen gedachte und gesagte Spruch führte zu einer erbitterten Debatte, die fast alle Konflikte der Friedensbewegung der letzten Jahre vorwegnahm. Die älteren Bewohner der betroffenen Arbeiterstadtteils argumentierten, daß sie diesen Spruch nicht mehr brauchten – wenn überhaupt, solle er in Stadtteilen gemalt werden, in denen die „Verantwortlichen und Profiteure“ eines Krieges wohnten. Nach Meinung einer anderen Fraktion konnte ein solcher Spruch nur von Kommunisten stammen. Dem Wunsch vieler, die Bemalung des Bunkers dem Erscheinungsbild eines benachbarten Parks anzupassen, be-

gegnete der Künstler mit der provokanten Bemerkung, dann könnte man ihn im Ernstfall vielleicht nicht finden.

Die Diskussion um das Wandbild „Idylle und Gewalt“ im Stadtteil Hukkelriede zwei Jahre später zeigte bereits andere Fronten. Unter dem Thema „Idylle und Gewalt“ hatte der Künstler Rolf Thiele eine dialektische Spannung zwischen Symbolen des Friedens und der Gewalt bzw. Aggression geschaffen. Das Brustbild eines Infanteristen, dessen Maschinenpistole auf den Betrachter zukommt, und das Bild eines Panzers, der auf einer Blutspur fährt, standen im Mittelpunkt der Auseinanderset-

zung, die fast ein Jahr dauerte. Die meisten Besucher der Versammlungen waren aber – im Gegensatz zu den Gesprächen in Oslebshausen – Jugendliche, die der Friedensbewegung nahestanden und keine Verniedlichung, sondern eher eine Verschärfung der Aussage wollten. Der Widerstand kam vor allem von den Bewohnern, die direkt gegenüber der Bunkerwand wohnten. Ihre Betroffenheit, so sehr sie auch vom Unwillen gegenüber solchen Darstellungen getragen war, ließ sich dennoch nachvollziehen. Der Künstler „überklebte“ schließlich die inkriminierenden Motive, wobei der am Modell vorgenommene Eingriff



Waldemar Otto, Zur Schicht, 1983, Bronze, Höhe 250 cm, 200 Meter von der AG Weser in Gröpelingen aufgestellt

Seite 11: Fritz Stein, Mahnmal für die Opfer des KZ vor dem U-Boot-Bunker „Valentin“, 1983, Beton, Höhe 400 cm

auch beim ausgeführten Wandbild sichtbar ist.⁵

Die Gewichtung zwischen dem Urteil der Fachjury, den Stellungnahmen der Ortsteilparlamente und der politischen Verantwortung des Auftraggebers erwies sich in diesen und anderen Auseinandersetzungen als das schwierigste Problem. Der zuständige Senator setzte sich für die Entwürfe ein, erklärte jedoch, daß er weder gegen die Jury noch gegen das Votum eines Stadtteilparlaments (Ortsamtsbeirats) entscheiden werde. Dadurch sind der Künstler und die Verwaltung gezwungen, einen Entwurf bis zur „Mehrheitsfähigkeit“ zu diskutieren oder ihn zurückzuziehen; im letzteren Falle wird in Bremen in der

Regel ein neuer Wettbewerb ausgeschrieben.

Die in dieser Zeitschrift bereits ausführlich beschriebene und analysierte Bemalung des Bunkers im Arbeiterviertel Gröpelingen, konzipiert und ausgeführt von Jürgen Waller und Studenten der Hochschule für gestaltende Kunst und Musik in Bremen und der Bundesrepublik ein erster, gelungener Versuch gewesen, das kritische Historienbild neu zu beleben. Mexikanische Wandmalerei, die Barkenhoff-Fresken und die Komplexbilder Heinrich Voglers in den 20er Jahren und der kritische Berliner Realismus der 60er Jahre, den Jürgen Waller selber mitbegründete, haben hier zu einer Synthese gefunden.⁶

Eine wesentliche Voraussetzung für die inhaltliche Qualität der Gröpelinger Wandbilder war die intensive Vorbereitung der Studenten, die ein Jahr lang Arbeiter der Werft, Veteranen der Arbeiterbewegung und anderer Bürger des Stadtteils nach geschichtlichen Ereignissen und Kämpfen befragt hatten. Die Hilfe eines evangelischen Pastors, der Adressen vermittelte und viele seiner Gemeindemitglieder um alte Fotos bat, war besonders wirkungsvoll.

Die Voraussetzungen für die Darstellung von Geschichte und aktuellen Problemen in den Stadtteilen ist durch die zahlreichen Geschichtsgruppen, die es heute in Bremen gibt, erheblich verbessert worden. Im Arbeiterstadtteil Woltmershausen arbeitete ein Geschichtsbüro direkt mit dem Maler Jürgen Schmiedekampf bei dem Entwurf eines Wandbildes zusammen. Das Bild zeigt das historische, fast idyllische Miteinander von Industrie und Freizeit, das auf Kosten der Wohn- und Freizeitgebiete wachsende Industriegelände und die spezielle Bedrohung des Ortsteils durch die Schnellstraße. Die Bewohner legten hier großen Wert darauf, daß die Veränderungen nicht nur negativ bewertet werden, weil die Existenz des Ortes auch von den Arbeitsplätzen abhängt (in Woltmershausen steht die Tabakfabrik Brinkmann, die gerade die Hälfte ihrer Mitarbeiter entläßt).

Die Themenbereiche „Frieden“ sowie „Vergangenheit und Gegenwart eines Stadtteils“ werden ergänzt durch Bilder, die zu der Zerstörung der Stadt und der Natur Stellung nehmen. Hervorzuheben sind hier besonders die Malereien des Bremers Diethelm Päsler, vor allem seine Bilder am Bremer Schlachthof und an dem selbstverwalteten Jugendzentrum in Bremen-Huchting. Sie symboli-

sieren in einer sehr dynamischen, einprägsamen „Wandsprache“ einmal den Kampf um die Erhaltung des Schlachthofes, in dessen Rest heute ein selbstverwaltetes Kommunikationszentrum existiert, und zum anderen die bedrohte Natur, ein Thema, das auf Wunsch von Jugendlichen aufgegriffen wurde; einige von ihnen haben auch an der Ausführung mitgewirkt.

Das Bewußtsein der Bremer Künstler gegenüber Wandbildern ist politischer geworden. Die als Ausgleich zu dem erheblich gesunkenen Kulturerbe geschaffenen AB-Maßnahmen ermöglichen es einigen, sich über längere Zeit mit der Umgebung der Wand und den dort wohnenden Menschen zu beschäftigen. Entwürfe, die mit einer solchen Vorbereitung geschaffen wurden, stoßen in der Regel auf weniger Widerstände als Wettbewerbsergebnisse, auch wenn die Wettbewerbe spezielle Themen des Stadtteils aufgreifen.

Seit 1976 sind jährlich fast 10 große Wandbilder an Außenwänden und zahlreiche kleinere in Innenräumen entstanden. Der staatlichen Initiative folgten

private Projekte, von dem Schmuck des Gartenhäuschens bis zu „gestandenen“ Wandbildern, die von Firmen finanziert werden. Leider selten sind politische Gemeinschaftsprojekte wie ein Wandbild an der Wulwesstraße in Bremen-Mitte, das in „Kindersprache“ die Gedanken und Sorgen der Bewohner darstellt.

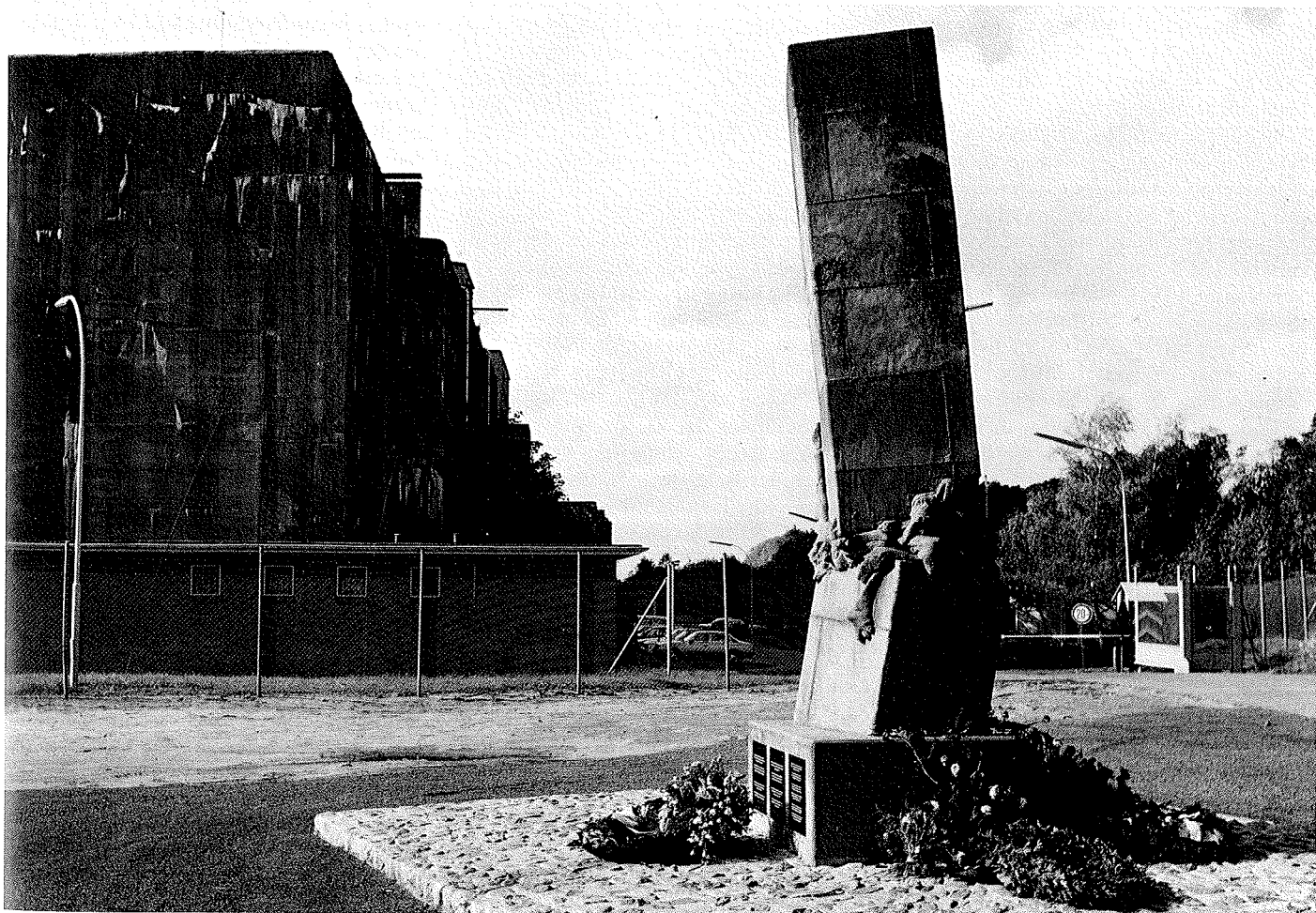
Die Wandmalereien sind nicht nur ein fester Bestandteil des Stadtbildes geworden, sondern haben sich in vielen Fällen fest in den Lebenszusammenhang eines Stadtteils verankert. An dem Wandbild „Idylle und Gewalt“ von Rolf Thiele haben sich im letzten Jahr regelmäßig die örtlichen Friedensgruppen getroffen, der Gröpelinger Bunker ist seit Jahren ein fester Programmpunkt bei den antifaschistischen Stadtrundfahrten des Landesjugendringes, der VVN und anderer Gruppen. Auch das Wandbild, das in diesem Jahr von Jürgen Waller an einem 100 m vom ersten Bremer KZ („Mißler“) entfernt stehenden Bunker gemalt wird, wird dazu gehören. Es geht aus einem Wettbewerb zum Thema „Faschismus und Wider-

stand“ hervor, der zur Erinnerung an die im letzten Jahr 50 Jahre zurückliegende faschistische Machtergreifung in Deutschland ausgeschrieben wurde.

Freiskulpturen und Denkmäler

Eine der ersten Maßnahmen im Programm von „Kunst im öffentlichen Raum“ war der Beschluß, den 1933 von den Nationalsozialisten zerstörten „Zyklus der Arbeit“ von Bernhard Hoetger am Bremer Volkshaus wieder zu errichten. Diese Maßnahme galt nicht nur dem Künstler und seiner in den 20er Jahren einzigartigen Darstellung des Arbeiters als „geschundene Kreatur“, sondern auch dem Mut des Allgemeinen Deutschen Gewerkschaftsbundes, ein Haus zu bauen, das sowohl innen wie außen den Anspruch der Arbeiter auf Kunst dokumentierte.

Von Hoetger, der die ebenfalls von den Nationalsozialisten zerstörte Pieta zum Andenken an die gefallenen Arbeiter der Bremer Räterepublik auf dem Waller Friedhof geschaffen hatte, führt



keine „gerade“ Linie zu der realistischen Skulptur der 70er und 80er Jahre. Er stellt aber eine wichtige Etappe einer plastischen Tradition in Bremen dar, die man als engagierte Auseinandersetzung mit dem Menschenbild bezeichnen kann. Der erste Direktor der Bremer Kunsthalle setzte bereits um die Jahrhundertwende im Senat und dem Großbürgertum durch, daß die Denkmäler nicht im neo-barocken Gründerzeitstil, sondern von profilierten Bildhauern wie Hermann Hahn, Adolf von Hildebrand und Louis Touaillon geschaffen wurden. Nach dem Ende des Dritten Reiches, das sich künstlerisch in Bremen kaum darzustellen vermochte, förderte wiederum die Bremer Kunsthalle unter ihrem Direktor Günter Busch die große Tradition der figürlich arbeitenden deutschen Bildhauer. Für Gerhard Marcks wurde ein eigenes Museum errichtet, Gustav Seitz und Waldemar Grzimek sowie viele andere wurden gesammelt und erhielten umfangreiche Einzelausstellungen. Mit der Berufung von Waldemar Otto 1973 und Bernd Altenstein 1975 an die Hochschule für gestaltende Kunst und Musik und mit den neuen staatlichen Aktivitäten im öffentlichen Raum wurde die realistische Skulptur wieder ein Schwerpunkt im Schaffen der Bremer Künstler und im Bremer Stadtbild.

Die ideelle und finanzielle Krise des funktionalistischen Städtebaus führte zu einer Kehrtwendung des stadträumlichen Denkens: Die Architektur wurde niedriger, für das menschliche Auge erfaßbarer, die mißverständliche und menschenfeindlich gewordene Interpretation des funktionalistischen Denkens von innen nach außen wich einem neuen Interesse an der Architektur als gestaltetem Baukörper; sowohl bei neuen Siedlungen wie bei Sanierungen entstanden wieder Plätze. Diese Entwicklung begünstigte die figürliche Skulptur, die in der „funktionalistischen“ Stadtlandschaft schon „quantitativ“ keine Chance besaß und seit Ende der 50er Jahre in der Bundesrepublik immer häufiger durch verschiedene Formen abstrakter und „konkreter“ Skulptur ersetzt wurde.

Die neue realistische Skulptur in Bremen ist ebenso wie viele Wandmaleien inhaltlich orientiert, doch muß ihr Orts- und Zeitbezug zwangsläufig allgemeiner und „typischer“ sein als derjenige flächenhafter Darstellungen. Siegfried Neuenhausen gestaltete für einen neuen Eingangsbereich des Bremer Zentralfriedhofs eine Skulpturengruppe

zum Thema „Tod, Trauer und Überwindung der Trauer“, wobei er den Standort als einen „Zwischenbereich“ zwischen den Lebenden und den Toten interpretierte. Waldemar Otto schuf neben den Sportbauten der Universität ein Tribünensegment, das den Fanatismus im Sport problematisiert. Bernd Altenstein und Jan Irps ordneten auf einem neu geschaffenen Platz im Bremer Westen sechs Halbfiguren so in einem Kreis an, daß eine doppelte Gesprächssituation entsteht: Jeweils drei agierenden Figuren stehen drei passiv zuhörende gegenüber, wobei sich formal und inhaltlich ein Spannungsfeld bildet, in das der Vorübergehende einbezogen ist. Das Sprichwort „Der Krug geht solange zum Brunnen, bis er bricht“ setzte Eberhard Linke für einen ehemaligen Dorfplatz im Stadtteil Arbergen in eine dynamische Bildsprache um, die fast ohne illustrierendes Beiwerk erzählende und zeitliche Momente sichtbar macht.

Skulpturen können ganz traditionell eine Allegorie versinnbildlichen: so schuf Christa Baumgärtel für einen kleinen, von der Winter- und Sommerstraße begrenzten Platz eine Allegorie dieser beiden Jahreszeiten. Sie können Historisches aufarbeiten: die Halbfigurengruppe der Tabakarbeiter von Holger Voigts erinnert in dem ehemaligen Stadtteil der Tabakarbeiter an diese politisch fortschrittlichste Gruppe der Bremer Arbeiterschaft im 19. Jahrhundert. Sie können populäre Symbole schaffen: die Skulptur „Das Ende“ von Bernd Altenstein in den Wallanlagen gehört heute neben den Bremer Stadtmusikanten von Gerhard Marcks am Rathaus zu den bekanntesten Skulpturen in der Stadt. Waldemar Ottos Werk „Zur Schicht“ im Arbeiterstadtteil Gröpelingen, 200 m entfernt von der AG WESER, wurde ein Dokument der Geschichte der Bremer Arbeiterbewegung; hier versammelten sich der Betriebsrat und viele Arbeiter spontan, als bekannt wurde, daß diese Werft ganz geschlossen werden sollte. Als das Schicksal der Werft besiegelt war, traf man hier zum letzten Mal zusammen. Der Betriebsrat ließ vor der Skulptur eine Eisenplatte in den Boden ein, die die Inschrift trägt: „Wer kämpft, kann verlieren, wer nicht kämpft, hat schon verloren.“ Die Skulptur Waldemar Ottos ist durch die geschilderten Ereignisse fast in den Rang eines „Denkmals“ erhoben worden.

Bis 1983 sind nur kleine Gedenkplatten sowie ein nichtfigürliches Mahnmal zum Andenken an Bremer Opfer der Reichskristallnacht entstanden. 1983

wurden in Zusammenarbeit mit vielen antifaschistischen Gruppen mehrere Stätten des nationalsozialistischen Terrors benannt, an denen Gedenktafeln angebracht wurden und noch werden. In zwei Fällen konnten diese Tafeln mit Skulpturen verbunden werden. Der Bremer Fritz Stein schuf das Mahnmal für die über 1000 Fremdarbeiter, die beim Bau des größten U-Boot-Bunkers des Dritten Reiches, dem Bunker „Valentin“ in Bremen-Farge, durch Unterernährung und „Sonderbehandlung“ der SS starben (in Farge war u.a. ein Außenlager des KZ Neuengamme). Neben dem Untersuchungsgefängnis am Ostertor in Bremen-Mitte, in dem unmittelbar nach dem Machtantritt der Nazis 1933 Antifaschisten inhaftiert waren und zu KZ-Aufenthalten verurteilt wurden, wurde der „Freiheitskämpfer“ von Fritz Cremer aufgestellt. Fritz Cremer ließ die 1947 entstandene Figur in der DDR abgießen; auf dem Sockel befindet sich eine von ihm geschriebene Widmung:

„Diese Figur widme ich meinen hingerichteten Freunden der Schulze-Boysen-Harnack-Gruppe, Walter Husemann, Elisabeth und Kurt Schumacher, Oda Schottmüller, Erika Brockdorf und Willi Schuermann. (Fritz Cremer)“

Fritz Cremer war nach Alfred Hrdlicka der zweite Träger des 1979 gestifteten Bremer Bildhauerpreises; in diesem Jahr erhielt ihn Waldemar Grzimek, dessen Tod ein großer Verlust für die realistische Skulptur bedeutet.

Der Bremer Bildhauerpreis und die Ausstellungen von realistischer Skulptur in den Bremer Wallanlagen, der Kunsthalle und dem Gerhard-Marcks-Haus haben zusammen mit den öffentlichen Projekten Bremen zu einem Mittelpunkt figürlicher Skulptur in der Bundesrepublik gemacht.⁷ Die Annahme dieser Kunst war jedoch nicht so problemlos, wie die bekannten Debatten um abstrakte Skulptur im öffentlichen Raum vermuten lassen. In der Diskussion nichtfigürlicher Kunstwerke fehlt dem Laien fast jedes Kriterium der Beurteilung; er reagiert mit seinem persönlichen Geschmack. Figürliche Kunst läßt sich an ihrem Ausgangspunkt, dem Menschen, messen; Deformation wird zunächst als nicht notwendige Veränderung oder bewußte Verletzung des Menschenbildes begriffen.

Diese Ausgangssituationen führt aber selten zur völligen Ablehnung, sondern meist zu sehr intensiven Fragen nach der Notwendigkeit der Gestaltung. Hier bietet sich den Künstlern in öffentli-

chen Diskussionen die Möglichkeit, ihre individuelle Aussage zum Bild des Menschen zu begründen. Diese Chance haben Vertreter anderer Konzeptionen von Skulptur nur selten. Dennoch bleibt auch die Skulptur, die Raum und Bewegung definiert und Materialien thematisiert, ein wichtiger Bestandteil öffentlicher Kunst. Besonders intensive Beziehungen bestehen zu Künstlern, die sich in ihrem Formwillen mit Strukturen und Materialien der Landschaft auseinandersetzen. Die Stahlplastik ist in Bremen u.a. durch große Objekte von Hans-Jürgen Breuste, Panamarenko und Hein Sinken vertreten.

Die Zusammenarbeit von Künstlern mit Laien

Die Tätigkeit des Berufskünstlers in Schulen, Jugendfreizeitheimen, Bürgerzentren, in Krankenhäusern und Gefängnissen sowie in der Stadtteilarbeit hat sich das Ziel gesetzt, über die Vermittlung künstlerischer Techniken Laien an künstlerisches Denken heranzuführen und Modelle zu entwickeln, die einzelnen Gruppen in den genannten Institutionen oder Bewohnern bestimmter Wohnsiedlungen ermöglichen, sich an der gestalterischen Veränderung ihrer Umwelt aktiv zu beteiligen und eigene inhaltliche Vorstellungen in künstlerische Prozesse einzubringen.

Es begann 1974 mit Aktionen, die auf öffentlichen Plätzen den Herstellungsprozeß von Kunstwerken demonstrieren, wobei in kleinerem Umfang auch einzelne Bürger selber tätig werden konnten. Die Hoffnung einzelner Künstlergruppen, daß sich nach einer solchen Aktion Bürgergruppen selbst organisierten, erfüllte sich nicht. Die Erfolge lassen sich mit denen von Symposien vergleichen, bei denen Bürger den Künstlern bei ihrer Arbeit zuschauen und sie nach ihrem Werk fragen können. Die zu beobachtende Anerkennung der handwerklichen Fähigkeiten führt oft zu engen Kontakten mit den Künstlern, doch lassen sich die Verständnisbarrieren nur bedingt beseitigen. Symposien sind noch immer ein guter Einstieg, um die Diskussion über Kunst in einem Stadtteil zu beginnen.

Eine längere Zusammenarbeit gelang den Künstlern mit Jugendlichen. Die Ergebnisse zeigen die Intensität der Auseinandersetzung, aber auch die von der sozialen Schichtung und den Problemen der Jugendlichen in einzelnen Stadtteilen abhängigen Vorstellungen und Einstellungen zu Gemeinschaftsar-



Eine der Skulpturen, die in der Bildhauerwerkstatt der Justizvollzugsanstalt Bremen-Oslebshausen entstanden sind, Sandstein, Eisen, mit dem gemauerten Sockel ca. 170 cm hoch

beiten. In traditionellen Arbeitervierteln fanden die Künstler bessere Bedingungen vor als in den Wohnsiedlungen der 60er und 70er Jahre. Die Jugendlichen waren hier zwar selten zu längerer Mitarbeit zu gewinnen, dafür wünschten sie sich überwiegend sehr kritische Darstellungen ihres Stadtteils und ihrer Lebensumstände.

Die 1978 begonnene Arbeit Siegfried Neuenhausens in der Strafvollzugsanstalt Oslebshausen hat die Arbeit mit Laien quantitativ und qualitativ auf ein bedeutendes Niveau gehoben. Durchschnittlich zehn Insassen arbeiten täglich an Sandsteinen oder schaffen Formen für Beton- und Bronzegüsse. Die Skulpturen wurden zunächst in einem Grünzug vor der Strafanstalt aufgestellt, inzwischen arbeitet die Werkstatt auch für andere Plätze in der Stadt. Neuenhausen hat sowohl in einem Katalog wie in zahlreichen Artikeln seine Arbeit dargestellt, so daß hier nur auf die Literatur verwiesen sei.⁸ Seit zwei Jahren wird die Werkstatt von jungen Bildhauern aus der Schule Bernd Altensteins und Waldemar Ottos betreut.

Die intensive Arbeit, die trotz aller Schwierigkeiten unter echten Werkstattbedingungen in der Strafanstalt möglich ist, läßt sich nur schwer in einzelne Institutionen oder in die Stadtteilkulturarbeit übertragen. Zu einem praktikablen Modell hat sich die Gestaltung von Pausenhöfen entwickelt. Nach einer Idee des Berliner Architekten Engelbert Kremser und unter Betreuung des Bremer Architekten Eberhard Syring entstand auf dem Pausenhof einer „typischen Schulmaschine“ der 70er Jahre mit Schülern, Lehrern und Eltern eine phantasiereiche, expressive Architektur aus Ziegeln, die jeweils unterschiedlich nutzbare Erlebnisräume bietet. Die Vorgabe ist Abbruchmaterial aus Ziegeln; die Mitmachenden können über die Funktionen und Formen der Baukörper mitentscheiden und lernen zum Teil vergessene Techniken des Mauerns. Inzwischen sind mehrere solcher Projekte begonnen worden.

Besonders intensiv werden heute Vorhaben verfolgt, die an der Arbeit freier Gruppen im Stadtteil oder an gewerkschaftlichen Aktivitäten ansetzen. Ein Pädagoge und ein Fotograf erforschten die Geschichte der Wohnsiedlung Fokengrund im Bremer Stadtteil Burg-Grambke, die in den 30er Jahren für die Klöckner-Hütte gebaut wurde. Zu den Ergebnissen gehören nicht nur eine Ausstellung mit alten Fotos und Texten, sondern auch zahlreiche Porträts der

heutigen Bewohner, wobei jeder Porträtierte in der von ihm gewünschten Umgebung fotografiert wurde.

Aktivitäten wie diese, von denen es inzwischen mehrere gibt, sind nicht nur Bausteine einer „Geschichte von unten“, sondern schaffen auch neue Kontakte zwischen den Bewohnern. Die Geschichte des bereits erwähnten Volkshauses, des 1928 gebauten Gewerkschaftshauses, wurde von einer Sozialwissenschaftlerin mit Hilfe des Betriebsrates und seiner Verbindung zu Arbeiterveteranen dokumentiert; ihre Arbeit wurde ständig begleitet von einem Maler, der z.Z. die ehemalige und heutige Nutzung (als Sozialamt) in einem großen Triptychon bildnerisch fassen möchte. Die Anregung zu diesem Projekt ging vom Personalrat aus, ebenso wie die Tätigkeit eines anderen Malers, der im Auftrag einer Gruppe der Postgewerkschaft ein Wandbild zum Thema der Automatisierung in ständiger Auseinandersetzung mit den Betroffenen schafft.

Viele Künstler haben bei den Aktionen in Stadtteilen und bei der Arbeit mit Jugendlichen Probleme mit ihrer „Identität“ gespürt, vor allem dann, wenn der pädagogische Anteil besonders hoch war. Die Zweifel der meisten jungen Künstler wurden verstärkt durch Kollegen, von denen sie als Sozialkünstler bezeichnet wurden.

Der Versuch, Künstlern in Sozial- und Freizeitinstitutionen einen „Arbeitsmarkt“ zu sichern, ist etwas blauäugig angegangen worden. Vermittlungsarbeit zu leisten oder sich auf Vorstellungen und Probleme bestimmter Gruppen einzulassen, darf nicht heißen, daß der Künstler nur noch als Pädagoge gesehen wird. Viele in der Stadtteilkulturarbeit und in der Kulturarbeit mit Arbeitnehmern Tätige möchten Spezialisten, darunter auch den Künstler, möglichst heraushalten, weil angeblich bei dem Betroffenen sein Denken als elitär empfunden würde. Diese Einschätzung spiegelt allzuoft eher die Unsicherheit der Vermittler als die Unsicherheit der Betroffenen gegenüber Künstlern. Hier bedarf es noch langer Überzeugungsarbeit, vor allem gegenüber dem weit verbreiteten Irrtum, daß jede künstlerische Tätigkeit apriori elitär sei und an der Mehrzahl der Menschen vorbeigehe.

Das Programm von „Kunst im öffentlichen Raum“ in Bremen versteht sich nicht zuletzt in dem Sinne, die Notwendigkeit des Künstlers in einer „demokratischen Kulturarbeit“ immer neu unter Beweis zu stellen.

- 1 Beate Mielsch, Gesamtkunstwerk und Kunst am Bau. Zu den historischen Hintergründen der Kunst am Bau-Verordnung, in: Ausstellungskatalog „Kunst im Stadtbild“, von „Kunst am Bau“ zu „Kunst im öffentlichen Raum“, Bremen 1976, Hg. Herlyn/Manske/Weisser. Siehe auch die zahlreichen Literaturhinweise zum Thema Kunst am Bau in diesem Katalog.
- 2 Kunst im öffentlichen Raum, Bremen 1974 bis 1976, Hg. vom Senator für Wissenschaft und Kunst der Freien Hansestadt Bremen, Bremen 1977. – „Kunst im öffentlichen Raum“ in Bremen. Die Entwicklung eines Programmes. Dokumentation 1977–1980, bearbeitet von Hans-Joachim Manske, Bremen 1980. – Ein kurzer, bebildeter Katalog zu Kunst im öffentlichen Raum ist 1984 anlässlich einer Ausstellung des Goethe-Instituts erschienen (für 12 DM beim Senator für Bildung, Wissenschaft und Kunst, z. Hd. Herrn Bottari, Remberting 12–14, 2800 Bremen, erhältlich). – Eine Dokumentation der öffentlichen Kunst in Bremen von 1800–1983 ist von Beate Mielsch unter dem Titel „Kunst im Bremer Stadtbild“ soeben vorgelegt worden.
- 3 Siehe hierzu die entsprechenden Artikel des Verfassers in den in Anmerkungen 2 genannten Dokumentationen. Dem Thema widmet sich auch das Heft tendenzen, Nr. 116, 1977 (Kunst in die Öffentlichkeit).
- 4 Zu den amerikanischen „Murals“ sind immer noch die wichtigsten Veröffentlichungen: Mark Rogovin/Marie Burton/Holly Highfill, Mural Manual, Boston 1973, 2. Auflage 1975, und: Eva Cockcroft/John Weber/James Cockcroft, Toward a People's Art, New York, 1977. – In Deutschland geben verschiedene Publikationen von Horst Schmidt-Brümmer und Volker Barthelme gute Übersichten. Zum Hintergrund der amerikanischen Wandmalerei siehe auch das Heft „USA“, tendenzen Nr. 123, 1979. In den USA erscheint die Zeitschrift „Community Murals“ (International Community Muralist „Magazine“, P.O. Box 40383, San Francisco, CA 94140.0383). – Zur Wandmalerei im „New Deal“: Ausstellungskatalog „Amerika. Traum und Depression 1920/1940“, Akademie der Künste 1980; zur mexikanischen Wandmalerei: Ausstellungskatalog „Kunst der mexikanischen Revolution. Legende und Wirklichkeit“, Berlin (West) 1974 und „Wand Bild Mexiko“, Ausstellungskatalog Berlin (West) 1982.
- 5 Zu Wandmalereien in Bremen siehe 2 Begleithefte zu Dia-Reihen „Wandmalereien in Bremen 1976 bis 1979 und 1980 bis 1982“, hg. von der Landesbildstelle Bremen (die Dia-Serien und die Texte sind auch in anderen Landesbildstellen der Bundesrepublik verfügbar).
- 6 Zum Gröpelinger Bunker: Uwe M. Schneede, Das Historienbild als Mahnmal. Jürgen Wallers Wandmalerei in Bremen-Gröpelingen, in: Bildende Kunst, Heft 5, 1981; Peter Rautmann, Geschichte als Lernprozeß, und: Marlies Glaser, Das Bild und die Bewohner, in: tendenzen Nr. 123, 1979.
- 7 Die Ausstellungen: Beispiele realistischer Plastik heute, 1978; Beispiele realistischer Plastik in Europa, Bremen 1979; Skulptur im öffentlichen Raum. 3. Ausstellung figürlicher Plastik, Bremen und Bremerhaven 1981; Skulptur und Farbe, Bremen und Bremerhaven 1983. Ausstellungsorte waren die Wallanlagen gegenüber der Kunsthalle und der Bürgerpark in Bremerhaven, sowie die Bremer Kunsthalle, das Gerhard-Marcks-Haus, das Ausstellungszentrum Weserburg in Bremen und die Galerie in der Böttcherstraße.
- 8 Ausstellungskatalog: Die Planung und Herstellung von Plastik durch die Kunstkolonne der Justizvollzugsanstalt Bremen unter Anleitung von Siegfried Neuenhausen, hg. von Kathrin Sello und Siegfried Neuenhausen, Kunstverein Hannover 1979. – Bernd-Wolf Dettelbach, Das Leben und alles ist richtig schön, bis auf den Knast, in: tendenzen Nr. 125, 1979. – Eine Bilanz der Bemühungen und Ergebnisse in der Zusammenarbeit zwischen Künstlern und Laien bis 1979 befindet sich in dem Katalog Kunst und Öffentlichkeit, der zum 9. Kongreß der IAA-AIAP zum Thema Künstler in der Kulturarbeit erschien. Siehe ferner den Abschlußbericht des Modellversuches Künstlerweiterbildung 1976 bis 1981 in Berlin (West) unter dem Titel „Künstler und Kulturarbeit“, hg. von der Hochschule der Künste Berlin und dem Bundesverband Bildender Künstler Bonn, Berlin (West) 1981; Hans-Joachim Manske, Die vielfältige soziale Orientierung des öffentlichen Kunstwerkes, in: Kunst und Alltagskultur, hg. von Jutta Held, Köln 1981; Peter-Ulrich Hein, Der Künstler als Sozialtherapeut: Kunst als ideale Dienstleistung in der entwickelten Industriegesellschaft, Frankfurt/New York 1982.

Es kommt einmal die Zeit

Zu Carl Dantz' 100. Geburtstag
von Wolfgang Grape

Titelblatt der Zeitung der Versuchsschule an
der Hellander Straße, April/Mai/Juni 1929



Carl Dantz, der für Bremens proletarische Kinder engagierte Lehrer und Schriftsteller – nur wenige in dieser Stadt kennen heute seinen Namen. Er wurde am 3. 10. 1884 in Oldenburg geboren, seit 1910 unterrichtete er im Hafenviertel Bremens, bis 1926 in der Schule am Holzhafen und danach in der Versuchsschule an der Helgolanderstraße. Vehement setzte sich Dantz gegen die traditionelle Schulerziehung zur Wehr, wie er sie sah: „Drillbetrieb, Überfütterung, Herrschaft von Kommandowort und Stock, Verschüchterung, Schulekel und Schulangst.“¹ Sein Ziel war, das Selbstbewußtsein der Arbeiterkinder zu stärken. Er wollte die partnerschaftliche Begegnung zwischen dem Lehrer und den Kindern; ihre außerschulischen täglichen Erfahrungen standen im Mittelpunkt des Unterrichts.

Der Lehrer der 20er Jahre wurde als „linker Sozialdemokrat“ bezeichnet.² Das könnte zutreffen – er publizierte in mehreren SPD-Organen –, es ist aber nicht sicher, denn er verließ 1918 die SPD; nicht gesagt wird, ob er wieder eintrat. Wahrscheinlich besaß er Einblick in die Arbeit der kommunistischen Partei. Sein Bruder Wilhelm war Bürgerschaftsabgeordneter der KPD (er starb nach der Entlassung aus einem KZ).

Weithin bekannt wurde Carl Dantz als Verfasser einiger Kinderbücher. So erschien 1929 in der Sowjetunion eine russische Übersetzung des „Peter Stoll – Ein Kinderleben – Von ihm selbst erzählt“, den zuvor 1925 der Berliner Dietz-Verlag mit Zeichnungen von Max Graeser herausgegeben hatte. Populär war auch sein von Max Schwimmer illustriertes Märchenbuch „Vom glückhaften Stern – Geschichten und Verse aus Kinderland“, das 1927 die Büchergilde Gutenberg herausbrachte.

Wiederholt betonen Beiträge zur proletarisch-revolutionären Kunst, daß sich die Wirklichkeitssicht der bildenden Künstler im Verlauf der 20er Jahre schärfte. Die Gestaltung des „Arbeiters“ „differenzierte sich in der künstlerischen Praxis mehr und mehr zum Individuum mit einer Fülle konkret gefaßter Beziehungen zur Umwelt“.³ Dantz ist der Ausgangspunkt, damit stellt sich die Frage, ob sich ein derartiger Prozeß auf den Text und das Dekor der Kinderbücher auswirkte, ob in dieser Hinsicht die bildende Kunst und die Literatur einander berührten, die auch für die jüngste Generation der Arbeiterklasse entstanden.

Gewiß, ein immenser, in einem An-



Arbeiter, das ist Eure Not:
Hört Ihr den Schrei nach Brot
der Frauen, Kinder und Mütter!
Hunger ist bitter!

Proletariat, das ist Eure Pflicht:
Helft, daß die Kette bricht!
Dem letzten Kämpfer: Unnestie!
Durch Rote Hüfte schafft Ihr sie!

lauf nicht zu bewältigender Kreis von Fragen, der eigentlich den generellen Vergleich von Dichtung und Bild voraussetzt. Da dieser Forschungsbereich mehr Beachtung als bisher verdient, soll wenigstens ein Hinweis erneut versucht werden. Hermann Werner Kubsch etwa belegte in seinem Artikel „Proletarisch-revolutionäre Literatur in Dresden“, „wie eng Schriftsteller und bildende Künstler zusammenarbeiteten, ... daß sie neue Wege fanden, mit ihrer Arbeit unmittelbar an die Arbeiter heranzukommen“.⁴ Das geht sichtlich auf den Beschluß des X. KPD-Parteitags 1925 zurück, in der Agitation „das ganze Leben zu erfassen“. Doch wie begegneten sich die Künste? Das möchte man im Einzelfall genauer erfahren. Und speziell gefragt: Wie steht es überhaupt mit SPD-Büchern für jüngere Leser (die Kubsch erwähnt), zumal wir von solchen Publikationen noch weniger wissen als von den Erzeugnissen der kommunistischen Verlage?

Im Nebeneinander

Das Beispiel Dantz gehört zu diesem Fragenkomplex. Dies wird zuallererst greifbar in den Werken, welche die Ar-

beiterkinder in der Versuchsschule anfertigten. Sie stellten ihre Zeitung „Unsere Schule“ selbst her und illustrierten sie mit eigenen Werken; Dantz fungierte als „Schriftleiter“. Die Kinder kümmerten sich um Montage, Korrektur, Satz und Druck, d. h. Tätigkeiten in der Ausrichtung, schreiben zu lernen als eine an den Leser sich wendende Kommunikationsform, nach Benjamin eine „Literarisierung der Lebensverhältnisse“. So umrahmen in der Fotomontage der Zeitung vom April–Juni 1929 Bilder der Umwelt- und Schulerfahrungen einen schreibenden oder zeichnenden Jungen (in den Ausblick auf den Hafen schiebt sich ein Bild von Dantz). Die Montage erinnert an „Peter Stoll“, an die Erzählweise des Jungen aus dem Fabrikgebiet beim Hafen, an sein Sprechen zu wirklichen Partnern, die zuhören; aus dem Bericht der „Werkschule“: „Der Arbeitstisch ist das Hafenbecken gewesen. Daran sollten die Jungen arbeiten, die am allerruhigsten sind. Nämlich, es ist sehr laut in der Klasse gewesen, und Lange Dolf hat mehrmals gesagt: Es geht wirklich nicht so weiter! Es ging aber doch und hat Spaß gemacht. Und in einer Stunde ist das meiste schon fertig gewesen.“

Nachher haben wir noch Handelsaufgaben gerechnet und Schiffe und Schiffsgereäte gezeichnet. Und wie Lange Dolf vom Klabauteermann erzählt hat, ist es auch mal ganz still gewesen.“

„Und“, „und“, „und“, die originalen Formen der kindlichen Schilderung überlagern die unmerkliche Förderung der sprachlichen Benennung. Die Sätze bezwecken nicht vorrangig, die Schriftsprache zu beherrschen, sie beinhalten eine Anhäufung von kurzen Episoden. Das Geschriebene antizipiert das Lesen, die Geschehnisse rücken dicht an den „Zuhörenden“, den Leser heran, der von Bild zu Bild mitgeht; er beginnt, sich mit dem Protagonisten zu identifizieren. Dantz zerbrach die herkömmliche, durchgehende, fortschreitende Erzählung, statt dessen übersehbare, jeweils die Fülle der Szenen verklammernde Einzelgeschichten, die sich quasi konzentrisch um die Hauptfigur bewegen. Diese nicht durch eine kontinuierliche Entwicklung festgelegte Abfolge der Berichte in der Ich-Form, in denen sich das Leben des Bremer Proletariats widerspiegelt, besitzt den Charakter des Simultanen. Die Gesamtheit der von „Peter Stoll“ ausgehenden, oft überraschend wechselnden Berichter-

stattungen führt zum Eindruck des Kollektiven. Die unterschiedlichen Verhaltensweisen des Jungen dokumentieren die Probleme der proletarischen Lebenspraxis,* die bewältigt werden oder offenbleiben; das Miterleben strahlt von einem Zentrum aus und kehrt hier wieder zurück.

„Peter Stoll“ stellt sich unter der Überschrift „Ich ...“ vor (die „Arbeiterzeitung“ war das Presseorgan der Bremer KPD, das ist wichtig für das Verständnis des folgenden Zitats), er will seinen Wohnort bei der Polizei melden: „... Und der Schreiber hat es aufgeschrieben. Und hat mich nach Vater seiner Arbeit gefragt. Und nach der Kirche.

Vater ist ein Arbeitsmann, hab ich gesagt. Er hat man nicht immer Arbeit. Und nach der Kirche gehn wir nicht. Und beten tun wir auch nicht. Vater ist Zialdemokrat, bloß der Kassierer sagt Genosse. Und lesen tun wir die Arbeiterzeitung.

Da haben sie laut losgelacht, und sie haben mich nochmals gefragt.

Da hab ich ja gemerkt, daß sie bloß ihren Spaß haben wollen. Und hab gesagt:

Ich laß mich hier nicht veräppeln!

Und bin rausgegangen.“

Dynamische Fäden scheinen meist gleichzeitig „Peter Stoll“ mit seiner Umwelt zu verbinden. Diesem reportageartigen Vorstellen entspricht die Montage der den Jungen umgebenden Bilder in der Schulzeitung. Mittelbar könnte der Text das Gemeinschaftsbild „Unsere Schule“ (das wie ein kontrahiertes „Bilderbuch“ anmutet) Vorbereitet haben. Im Nebeneinander verdeutlicht sich auch das Alltägliche. Ein einzelner wird damit zur Repräsentationsfigur, zu einer Art Baumstamm mit den Episoden, Szenen als Zweige. So gesehen verkörpert das Arbeiterkind das Prinzip der Solidarität. Dantz schrieb im Vorwort: „Ungezählte Peter Stolls wohnen und gedeihen hier zwischen engen Wänden, auf kahlem Stein. Unsichtbar hinter dem kleinen Erzähler sammelt sich, zustimmend, leidend, lächelnd, ihr ganzes Heer ... Geh deinen Weg, Peter Stoll ... du gehst ihn nicht allein.“

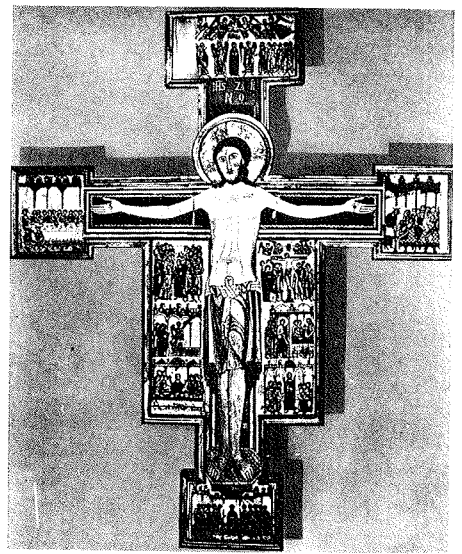
Ungleichzeitiges

Wird man sich dessen bewußt, dann fällt auch die Besonderheit des Bildes auf, das vielleicht unmittelbar die Kinder zu ihrer Fotomontage anregte: Heinrich Vogelers Agitationstafel „Hamburger Werftarbeiter“, die ein

Jahr vor dem Druck des Zeitungsheftes im Worpsweder Barkenhoff am Roten-Hilfe-Tag Juni 1928 von den Bremer Arbeitern besichtigt wurde (Vogeler und Dantz waren befreundet). Das Neue an dem Bild ist, daß der Maler im Hochformat einen einzelnen Arbeiter „groß in den Vordergrund geholt und zur Symbolfigur gemacht hat“. „Um die ins Zentrum gerückte Symbolfigur ... sind die Ereignisse und Gestalten ... konzentrisch im Bilde angeordnet“. Wie die Fotomontage zeigt die Tafel „Außen und Innen, Stadtschaft und Landschaft“. Dem Komplexbild geht ein Plakat Vogelers für die Rote Hilfe voraus, das nach der Datierung der jüngsten Literatur gleichzeitig mit dem „Peter Stoll“ entstanden sein könnte und das in der Mittelachse eines allerdings breitformatigen Bildfeldes einen stehenden Proletarier darstellt, flankiert von den simultan sich abspielenden Szenen der Verfolgung und Not.⁶

Dies ist eine keineswegs gängige Kompositionsform. Vogeler, der schon um 1920 mittelalterliche christologische Motive vereinnahmt hatte,⁷ adaptierte die (hochrechteckige) Verquickung aus Repräsentationsbild und Ereignisbildern, die uns in der Croce dipinta, in mehreren italienischen Tafelmalereien des Duecento⁸ und erstmals in karolingischen Elfenbeinbuchdeckeln begegnet. Der in der Oxforde Bodleian Library aufbewahrte Deckel (mit dem triumphierenden Christus, der von Szenen aus seinem Leben umrahmt wird; um oder kurz vor 800 geschnitten) unterscheidet sich von seinen spätantiken quadratischen Vorläufern, indem er sich dem oblongen Buchformat anpaßt. In der annähernd zeitgleichen synoptischen Passionstafel der Kathedrale von Narbonne entwickelte sich der Gekreuzigte zur monumentalen Gestalt. Nach dem mittelalterlichen Bedeutungsmaßstab wächst die „zeitlose“ Symbolfigur aus den zeitgebundenen Historienbildchen zu beiden Seiten hervor. Ein vergleichbares Zusammentreffen von Hauptfigur und narrativem Ensemble geschieht in der Agitationstafel Vogelers; hier ragt der Werftarbeiter von unten her in das Bild. Trotz der Ungleichzeitigkeit in der Verbindung mit dem Simultanen bleibt der Geschehenszusammenhang gewahrt.

Doch die mittelalterliche weltentrückte Erhabenheit kehrt sich bei Vogeler um zu dem perspektivischen Blick in das Zukünftige, der von der irdischen, proletarischen Wirklichkeit ausgeht. Diese Aneignung auf der Basis der

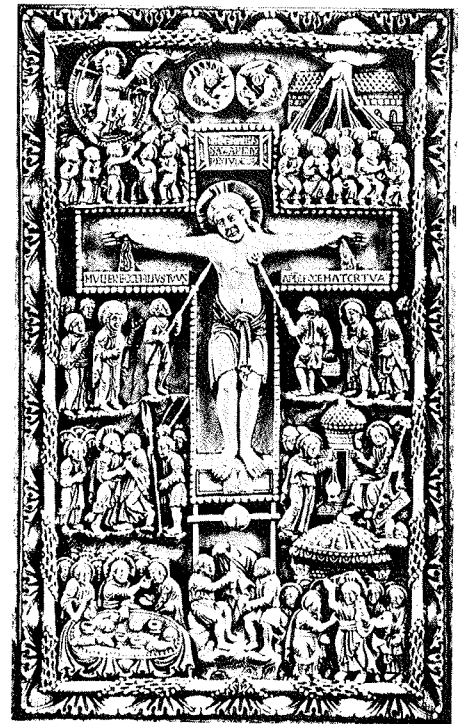


Kruzifix, Ende des 12. Jahrhunderts, Pisa, Museo Nazionale

Elfenbeintafel mit Passionsszenen, um 800, Kathedrale von Narbonne

Seite 16 links: Heinrich Vogeler, Hamburger Werftarbeiter, 1928, Agitationstafel

Rechts: Heinrich Vogeler, Plakat für die Rote Hilfe, um 1925



„Fülle konkret gefaßter Beziehungen zur Umwelt“ läßt wiederum an „Peter Stoll“ denken, an seine Geschichte vom „Christkind“. Die Weihnachtsgeschichte wird umgedreht, nämlich eingebettet in die Erzählung von dem in der Weihnachtszeit Neugeborenen, das stirbt und zu einer polnischen Familie getragen wird, wo es kostenlos in einem Sarg mit unterkommt:

„... Und Vater hat gesagt:
Ob katholisch oder evangelisch ist ganz
gleich. Und Polacken sind ebensogut
Menschen wie wir.

Als wir zu Neujahr unser Sonntagszeug
wieder angezogen haben, da hat es noch
immer nach Weihrauch gerochen.“

Hingeschrieben

Das Verschmelzen aus auf nichtfik-
tionaler und auf erfundener Handlung
beruhenden Reportagen fesselt durch
seine lebendige Vielfalt, die offenbar
auch den Illustrator des „Peter Stoll“
packte. Graeser, der für den „Eulenspie-
gel“, den „Bücherkreis“ und „Lachen

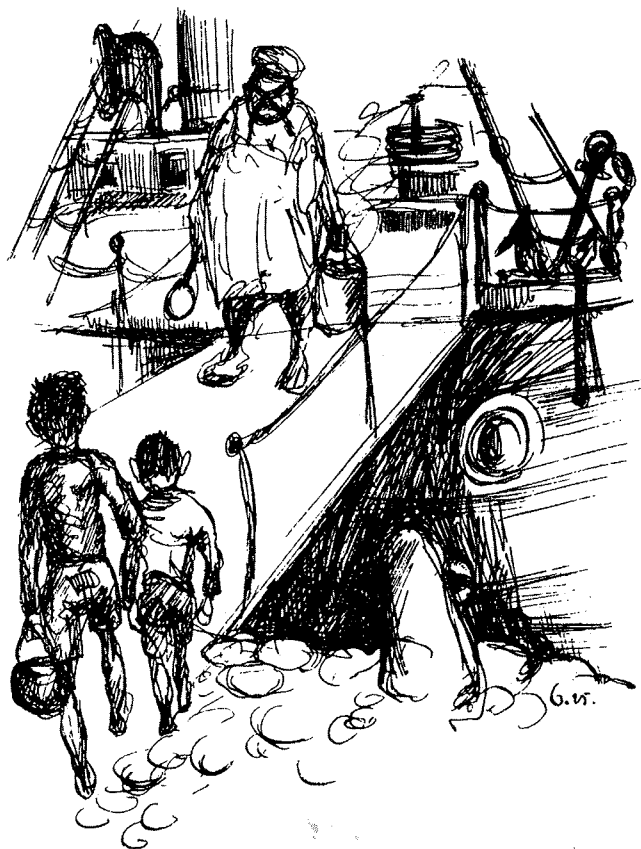
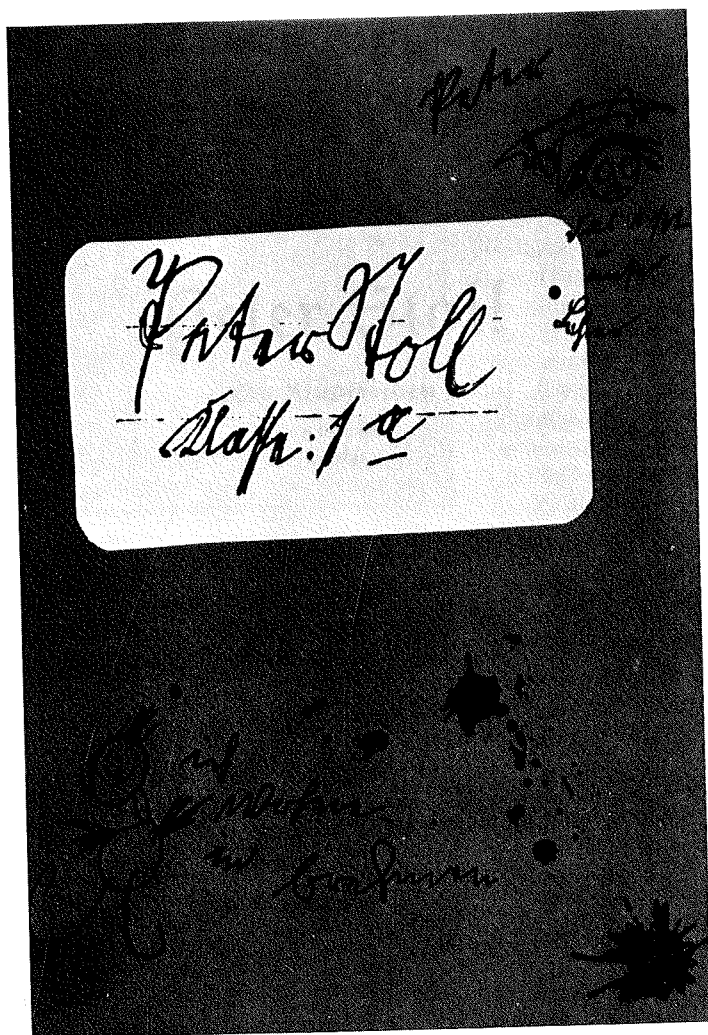
links“ zeichnete, schuf sechs Illustratio-
nen für das Kinderbuch. Sie tauchen in
größeren, ungleichmäßigen, scheinbar
zufälligen Abständen jeweils auf der
Rektoseite der notizbuchgroßen Erzäh-
lung auf (18 × 14,3 cm).

Es sind Federskizzen, die nie den zur
Verfügung stehenden Platz des Blattes
ausfüllen. Graesers sonstige zeitgenös-
sichen Illustrationen, wie in dem 1926
vom „Bücherkreis“ herausgegebenen
Roman „Angela“ von A. O. Stolze, mu-
ten mehr vollbildhaft an; sie sind detail-
lierter, dichter und wirken dramati-
scher, wie wir es aus den Werken Sle-
vogs kennen. Dagegen ordnen sich
Graesers eher „hingeschriebene“ Zeich-
nungen zu „Peter Stoll“ stärker dem
Text unter; so die Darstellung, in der
Peter Stoll mit seinem Freund hungrig,
ängstlich und Mut fassend zugleich dem
chinesischen Schiffskoch entgegentritt,
der ihnen zu essen geben wird (aus der
„Schiffersprache“: „Und der Chineser
hat bloß gestanden und den Mund breit
gemacht, und ich hab beinah gezittert“).

Die dem Text dienenden Illustratio-

nen akzentuieren die Suche nach Über-
lebenshilfen. Man könnte annehmen,
daß Graeser unter dem Eindruck der
geschilderten schwierigen Selbstbe-
hauptung eine mit den Kindern verbün-
dete Haltung verdeutlichen wollte. Die
sich als spontan ausgebende Zeichen-
weise vergegenwärtigt die reportagearti-
gen Erzählungen, sie beschwingt den
Nachvollzug der Berichte.

Noch intensiver als Instrument des
Miterlebens präsentiert sich die Gestal-
tung des Einbandes, für die das Buch
keinen Entwerfer nennt: ein Schulheft
aus blauem Karton, ein schief geklebtes
Etikett mit der Inschrift „Peter Stoll
Klasse: 1a“, welche die „Leitlinien“ ne-
giert. Durchgestrichenes, Strichmänn-
chen und Kritzeleien („Peter“, „das ist
unser Lehrer“, „ich wohne in breh-
men“) verweisen nicht nur auf die künf-
tigen Lernprozesse des Erzählenden. Es
geht komplexer um den Aufbau eigener
Identität. Das Ganze provoziert, ver-
stößt bewußt gegen die allgemein gülti-
gen Gebote von Bravheit, Akkuratheit
und sieht wie eine selbstironische An-



spielung auf die Versuchsschule aus, die in der hanseatischen bürgerlichen Welt als unordentlich sowie schmutzig verschrien war. Sollte der Lehrer Dantz sich den Einband ausgedacht haben, diese „Front“ des Buches, die so frech auf die Alltagsrealität als Titelbild des Kinderbuches und als Spiegelbild des proletarischen Jungen einstimmt? Da werden sogar die Tintenkleckse zu agitatorischen Piktogrammen.

Nichts Wunderbares

Die direkte Konfrontation mit der Literatur macht die Malerei/Grafik zur „angewandten“ Kunst. Neben der bebilderten Zeitung, dem Plakat oder Flugblatt war das Buch das Medium, in dem das gezeichnete zusammen mit dem geschriebenen Durchdringen der Wirklichkeit einen großen Teil der Arbeiterklasse erreichte. Die damaligen Ausstellungen der „freien“ Kunst können sich in der Menge der Betrachter nicht damit messen, allein das verleiht der proletarischen Buchkunst besonderes Gewicht. Schwimmer scheint das gewußt zu haben, als er zwei Jahre nach dem Erscheinen des „Peter Stoll“ die von Dantz aufgezeichneten Märchen „vom glückhaften Stern“ mit einer überaus großen Anzahl von Illustrationen schmückte (insgesamt 61).

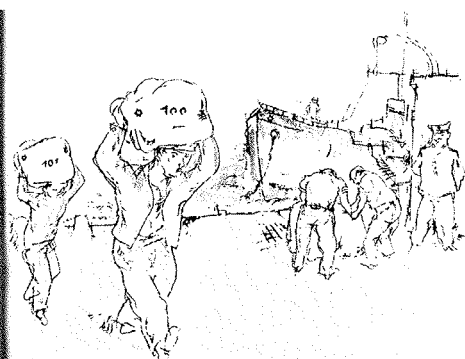
Zu Recht beobachtet Magdalena George, daß Schwimmer in seinen Buchzeichnungen dieser Zeit „unter dem Eindruck der Kunst von George Grosz“ stand. Der „Zeichenstil“ von Grosz „war knapp, prägnant und unmißverständlich. Wollte man sich ... an breite Schichten wenden und von ihnen verstanden werden, so war die Berufung auf dieses große Vorbild nicht abwegig.“⁹ Doch die Konturen und die sparsame Binnenzeichnung der im Märchenbuch Abgebildeten wirken weniger scharf als bei Grosz, zögernder, behutsamer, außerdem leichter. 1926 hatte Schwimmer Frankreich besucht; vielleicht beeindruckte ihn die Illustrationsweise Toulouse-Lautrecs, der die Gegenstände kurz umreißend in nervöser Lebhaftigkeit bloßlegte.

Auch Schwimmer war das Leben der Volksschulkinder vertraut, er hatte selbst als Lehrer unterrichtet. 1923 trat er in die SPD ein, was ihn gleichwohl nicht hinderte, ein Jahr später Hermynia Zur Mühllens „Der rote Heiland“ zu illustrieren (bereits 1921 fertigte Grosz Zeichnungen an für Zur Mühllens Märchenbuch „Was Peterchens Freunde erzählen“). Schwimmer imitierte nicht



dann mit ihnen davon. Der Stern nun groß, sagen sie, die Spielerei hat von jetzt an ein Ende. Die Sternzügel kriegen lange Kleider an und die Sternmänner lange Hosen, und sie machen erhabene Gedächtnis und geben sich Mühe, so vernünftig auszusehen wie die Großen. Aber es will ihnen nicht recht gelingen, und manchmal, wenn einer sich nach den Kleinen umwandte, wie sie im Wege fielen und Sandbüchsen zauberten oder auf Stöcken Musik machten, dann fühlte man, wie ihm die Tränen über die Backen liefen. Es war ein harter Abschied vom glückhaften Stern, und die ihn verließen mußten, ahnten wohl, daß die künftigen Tage für immer vorbei waren. In der Welt der Großen ging es so ganz anders her. Hammer und Zange beim Schloßer waren keine Spielzeuge, sondern rechte Qualgeißeln, und wer beim Bäcker plötzlich im Backtroz haken fahen wollte, der konnte eine gehörige Backpfeife vom Meister dafür einstecken. Blumen

12



und Vogel hatten keine Sprache, auf Kochlöffeln ließ sich nicht rum Tanz aufspielen, und eins und eins war zwei und nicht tausend, wie die kleinen Sternleute fingen. Das Merkwürdigste aber waren die Gliedererschmerzen, die sie bei jeder Arbeit verspürten. Konnten sie früher den ganzen Tag traben, rennen oder turmen, ohne jemals müde zu werden, so tat ihnen jetzt schon nach wenigem Bücken oder Heben gleich der Rücken weh. Die Leichtigkeit war dahin, die frohe Laune war dahin, es war alles furchtbar ernst und streng. Sie waren wohl traurig darüber, aber sie durften sich nichts merken lassen, weil die Kinderreien doch aufhören sollten, wie man ihnen gefügt hatte. Je mehr sie von der Weisheit der Großen in sich aufnahmen, desto mehr vergaßen sie ihre frühere Welt, desto tiefer verankert der glückhafte Stern hinter ihnen. Er verlor seinen Glanz, er verschwand wie die Sonne in düsterem Gewöl.

13



STÄNDCHEN IN DER FRÜHE

Nun nehmt die Instrumente her, die Töpfe, Deckel und noch mehr, die fänsel und lieblich klingen, kein Wort gefügt, nicht Lärm gemacht, daß niemand aus dem Schlaf erwacht, eh wir das Ständchen bringen mit Beckenclag und Paukenkrach, mit Trommeln und Trompeten.

Auf Strümpfen gehn wir, Mann für Mann, der Blumenträger soll voran, und hütet eure Zunge, und keiner an die Trommel rühr', erst vor des Vaters Kammertür, dann kommt es, Junge, Junge, mit Beckenclag und Paukenkrach, mit Trommeln und Trompeten.

Der Vater liebt die Blumen sehr, die Militärmusik noch mehr — Zigarren sind so teuer! — Und ist der erste Marsch zu End', packt fester euer Instrument, es kommt sofort ein neuer mit Beckenclag und Paukenkrach, mit Trommeln und Trompeten.

Hallo! Wer macht denn das Getöse! — O lieber Vater, sei nicht böse auf deine wilden Bengel. Wir stehn als Musikanten hier und spielen zum Geburtstag dir das Himmelslied der Engel mit Beckenclag und Paukenkrach, mit Trommeln und Trompeten.

MARTHA

Martha, das kleine Hausmütterchen, ist schon seit dem frühen Morgen geschäftig, um die Wohnung sauber zu machen. Sie kennt diese Arbeit, die in jedem Frühjahr getan wird, wobei man auch dem verborgenen Eckchen und Fleckchen mit Scheuerwand und Seife zu Leibe geht. Großreinemachen nennt man das, und im Grunde genommen ist es eine ganz vergnügliche Arbeit. Wenn nur ...



33

Oben und Seite 20: einige Seiten aus Carl Dantz' Buch „Vom glückhaften Stern“ mit Illustrationen von Max Schwimmer, 1927

Seite 18: „Peter Stoll“, Einband und Illustration von Max Graeser, 1925



Wie ein Hufschall eilt er von Haus zu Haus; in eines Gedankens Schnelle stehen ganze Straßenzüge mit erwachten Augen, strahlenden Stirnen.

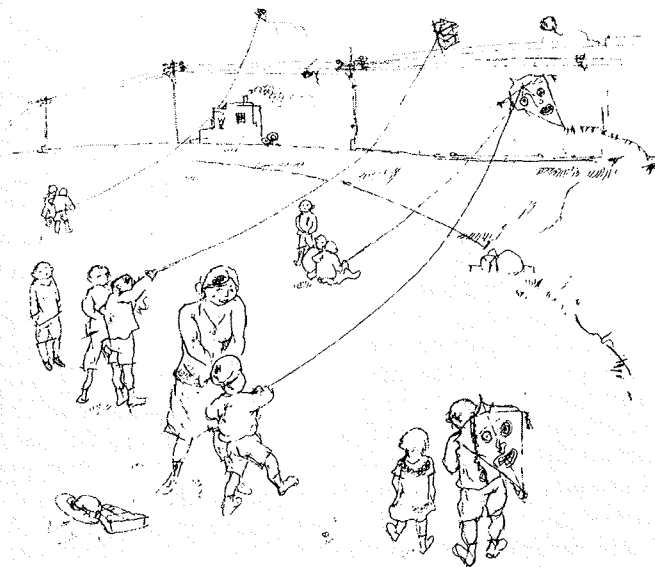
Weiter eilt der Bote, bald hoch an Turmfenstern, bald im Scheibengewirr einer Mietskaförne fein freundliches Weckamt ausübend.

Er darf ja nicht lange fackeln, wenn ihn der Tag nicht einholen soll, kann wirklich nicht in all die krummen Gassen und Winkel hineinkriechen, nicht jedes verstaubte Kellerfenster mit feinem Licht vergolden. Schließlich würde er sich verirren in all der Enge, oder entmutigt umkehren müssen, weil sein Licht all das Dunkel doch nicht zu durchdringen vermöchte. Aber seine Gedanken umfassen alle Häufer, die sich da zusammendrängen, die kleinen, verkümmerten und buckligen so gut wie die hageren, dünnen und hochaufgeschoffenen.

Darbende, Leidende, Elende sind sie alle.

Tag und Nacht gelbt der Schrei nach Arbeit, nach Brot aus ihrem Innern, selten ist eine Stunde, die, frei von Krankheit, frei von Sorge, ganz dem erquickenden Schlaf gehört. Und die Atemluft ist beklemmend, und der Blutstrom des Lebens, der sich in ihren Lungen erneuern möchte, ist mit den Ablagerungen der Enge, der Geschäftigkeit, der Krankheit verdickt und verdorben. Hilflos und hilfsbedürftig wie kranke Tiere stehen sie da und halten mit hungrigen Augen nach ihm Ausschau.

23



hat sich schon vertüdt. Jetzt klappt er ab! Ritfch, reißt das Band. Schlapp hängt er herunter, an seinem eigenen Stert aufgehängt. Hör' mal, er braut noch. Weißt du, was er sagt? Er sagt: Schafskopp, wie kannst du mich so dicht beim 'Telegraphendracht steigen lassen! Mach' bloß, daß du wegkommst, sonst schnappt dich die Polizei noch!

63

kindliche Darstellungsarten; das paßt zu den Märchen von Dantz, die nunmehr ein Erwachsener vorträgt. Aber wie der „Peter Stoll“ sind die Erzählungen für Kinder bestimmt, die „Not und Mangel“ kennen. Abermals verletzte Dantz die herrschende Norm, in seinen Geschichten „geschieht nicht Wunderbares; niemals kommt eine Fee darin vor“ oder der Zauberstab, „der euch im Handumdrehen aus aller Not befreit“. Indem Dantz „Geschichten von armen Leuten, Erzählungen vom heutigen Leben, Lieder und Gedichte von Straße und Spiel“ schrieb,¹⁰ schloß er sich der Auffassung vom Märchen an, die in der proletarischen Literatur beheimatet ist.

Die Märchen – in allen meldet sich die „Sehnsucht nach dem Glück“ – wollen aufrichten und lassen dennoch keinen Zweifel, daß weltweit Unterdrückung geschieht: „Wir sind zu kurz gekommen, wir kriegen nicht satt am Tisch des Lebens, wir müssen in Lumpen gehen.“ Verhalten deutet Dantz ein Ende des Klassenkampfes an: „Und alle diese Menschen auf dem Erdenrund richten ihre Blicke in die Zukunft... Es kommt einmal die Zeit, wo auch wir so froh, so reich, so sorglos sein werden, wie – die Kinder. Das ist das Märchen

der ganzen Menschheit, und es ist größer und wunderbarer als alle ausgedachten Geschichten, weil es einmal Wirklichkeit werden soll.“¹¹ Diese Perspektive wird zum Rückgrat der Ermutigung, die Kinder können die Älteren stützen, denn die „einmal“ kommende Zeit ist versteckt bereits angebrochen.

Transparenz

Das bestätigen auch die Illustrationen Schwimmers. Der Laternenumzug der Kinder (das vorderste Mädchen trägt den Stern) auf der linken Seite des aufgeschlagenen Buches begleitet den Weg der Träger rechts. Es heißt im Text: „der Matrose lud fremde Reichtümer“,¹² die Lasten sind numeriert, doch sie tragen das Sternzeichen wie das am Kai liegende Schiff. Ein ähnliches Zusammentreffen mit der alltäglichen Arbeitswelt wiederholt sich 20 Seiten weiter, jetzt führt die Illustration sogar über den Text hinaus, da das im Haushalt arbeitende Mädchen rechts nach draußen, in Richtung der Kinder schaut, die in der Höhe der gesamten Buchseite gegenüber fröhlichen Lärm schlagen.

Bezeichnend für die künstlerische Leistung ist das geplante Konzept der

Bucharchitektur, die mitunter übersehen wird; dann resümiert die Kunstkritik, daß „Illustration und Literatur zu einer vollkommenen Symbiose verschmelzen“.¹³ Das Verhältnis von Text und Bild stellt sich als äußerst spannungsreich heraus (die ungeraden Zahlen bedeuten immer rechte Seite): Nach der Titelzeichnung erscheint auf S. 7 ein halbseitiges Bild, dann drei Textseiten (die Neugierde wächst), auf S. 10 eine weitere gleich große Zeichnung, plötzlich auf S. 12 und 13 nochmals Bilder in diesem Format; es folgen zwei Textseiten, auf S. 16 eine Illustration, die Dreiviertel des Satzspiegels einnimmt, auf S. 19 ein ganzseitiges Bild, eine Textseite, und auf S. 21, 22, 23 (also eng beieinander) kleinere Zeichnungen, die jeweils ein Seitendrittel beanspruchen. So geht es weiter, nach einem anschließenden gleichmäßigeren Wechsel von Text und Bild verdichtet sich wieder die Abfolge der Illustrationen, der eine Phase der „Beruhigung“ antwortet. Dieser Rhythmus bildet einen assoziativen „Kontext“.

Die fast reservierte und summarisch lavierende Kolorierung leitet ebenfalls unmittelbar die Betrachtung zum Lesen über. Die durchscheinenden Farben

„gesellen“ sich zum Elfenbeinton des Papiers. Je zwei Farbklänge charakterisieren ein Märchen, meist Hellbraun-Rosa, daneben Hellbraun-Graublau, Graublau-Rosa, Graublau-Gelb, Gelb-Hellbraun; keine bunte Welt, die Mirakel verspricht. Die gedämpfte Zartheit erlaubt emotionales Nachvollziehen, aber auch Distanzierung von den Vorgängen im Buch.

Der Buchschmuck verhilft zur Übersicht über die Umwelt des Kindes; das ist auch wörtlich zu verstehen, er schildert die Vorstadt, wo die Straßenzüge enden und die Drachen am Bahndamm steigen. In dem prosaischen, gewohnten Bereich beginnen Träumereien zu leben. Was der Text besagt, bringen die Zeichnungen mit ihren Mitteln zum Ausdruck. Die Welt im Bild wird in der Tendenz zur eigenen, die Märchenillustrationen bestätigen Erfahrung und fassen Einzelkenntnisse zusammen. Schwimmer schuf eine spezifische „Bildsprache“, die auf ein Erkennen des Allgemeineren abzielt, indem er die Wohn- bzw. Spielregion oft nur in wenigen Strichen und Farbflecken anlegte, dann abbrach, sie scheinbar unfertig beließ und dadurch – manches klingt an Feiningers Bilder an – abstrahierend vereinfachte.

Was in dem Märchenbuch uns heute wie eine im Ansatz wirklichkeitsbezogene Verflechtung von Avantgarde und proletarisch-revolutionärer Kunst anmutet, bedeutet eine Entsprechung (auch das gehört zur „Identität“) von Versachlichung und Phantasieerregendem. Spiel, Bildwerden und Selbstfindung sind Faktoren der Betrachtung, die Zeichnungen, die den Text meist so unvorhergesehen gliedern, vermitteln das Empfinden, daß Vorgänge sich gerade verändern, die Personen und ihre Umgebung aufeinander reagieren. Auf Grund des Nichtzuendeführens wird der Lebensbereich über- und durchschaubarer. Die Durchsichtigkeit stimuliert, diese aktive Transparenz bildet die Brücke zwischen dem Zweck des Erzählten, dem Vergnügen am Zuhören und der Intention des Buchdekors, der Freude am Bild.

Zum Erbe

Selbst wenn in einigen Geschichten die persönliche, am Reformpädagogischen orientierte Sichtweise von Dantz überwiegend erscheinen mag, so gibt solch ein Märchenbuch dennoch in mehrfacher Hinsicht zu denken. Das in Massen gedruckte, weniger „bibliophil“

illustrierte Buch kann in der künstlerischen Qualität mit der Edition des kostbaren Bilderbuches konkurrieren.¹⁴ Die Beurteilung der Illustration, besonders der Funktion des Bildes, darf sich nicht über den Zusammenhang mit dem Text hinwegsetzen. Aufsätze über Buchkunst, die nur die Illustration wiedergeben, können durch das Weglassen zugehöriger Texte Buchbilder zu selbständigen Grafiken verändern.

Nicht nur in den vor 1933 entstandenen Zeichnungen des Sozialdemokraten Schwimmer sind wichtige Dokumente der proletarisch-revolutionären Kunst aufzufinden. Viel gibt es noch in den Werken der Künstler zu entdecken, die der SPD nahestanden (die oft weniger Berührungsangst vor ihren kommunistischen Kollegen besaßen, als es heute den Anschein hat) und die an der Ausbildung der Kunst im Bündnis mit der Arbeiterbewegung beteiligt waren. Wer kennt z. B. noch Ruth (Koser-)Michaëls und Walter Miehe, die im Berlin der 20er Jahre aus innerer Anteilnahme an Ergehen der Arbeiterklasse eindringliche Bilder des proletarischen Alltags¹⁵ anfertigten? Als 1927 das Buch „Vom glückhaften Stern“ entstand, schrieb Miehe einen instruktiven Beitrag zur Praxis der „Figürlichen Illustration“: „Durch die unkünstlerische Betonung der unwesentlichen Dinge wirkt eine Illustration langweilig, da der Phantasie des Beschauers nichts mehr überlassen wird. Der Ausführende soll nicht glauben, durch Anbringen von Details die Bildform zu steigern.“¹⁶ Schwimmer machte das nie.

Wie Schwimmer ist Dantz ein Teil des aufzuhebenden Erbes. Sein Name fehlt im 10. Band der „Geschichte der deutschen Literatur“,¹⁷ obgleich „Peter Stoll“ bereits 1946 im Dietz-Verlag erneut erschien, 1950 eine Neuauflage im Kinderbuchverlag folgte, das Buch in der DDR Schullektüre wurde, man es 1961 in das Polnische übersetzte usw. Das muß Dantz im Westen übel vermerkt worden sein. Der Verleger Willi Weismann berichtet, wie man in der BRD die Menschen diffamierte, die in der Nachkriegszeit etwas mit Kinderbüchern aus der „Ostzone“ zu tun hatten („Die Einfuhr von Kinderbüchern wurde ... grundsätzlich verboten, alle Sendungen aus der DDR mußten der Staatsanwaltschaft vorgeführt werden“).¹⁸

1978 erinnerte sich Frau Dantz (ihr Mann war 1967 in Bremen gestorben) und bezog sich auf die Verbreitung des „Peter Stoll“ in der DDR: „Man war

hier sehr skeptisch, denn: der Mann schreibt ja für den Osten, es ist schon besser, man druckt seine Bücher nicht, es könnte zuviel Kommunistisches dabei sein.“¹⁹

Peter Stoll über seinen Lehrer: „Viel leicht haben sie ihn abgesetzt, hab ich gedacht. Weil er zu sehr für die Arbeiter gewesen ist.“²⁰

Der 100. Geburtstag von Carl Dantz ist ein weiterer Anlaß, für den glückhaften Stern zu kämpfen.

1 Zit. nach dem Anhang der in kleinerer Auflage erschienen und längst vergriffenen Neuherausgabe des „Peter Stoll“ – Ein Kinderleben – Von ihm selbst erzählt“ im Münchener Weismann Verlag – Frauenbuchverlag, 1978, S. 145.

2 Vgl. Anm. 1, S. 162.

3 U. Kuhlert, Künstler und Klassenkampf, in: Ausst.-Kat. „Revolution und Realismus“, Berliner Altes Museum, 8. 11. 1978 – 25. 1. 1979, S. 48.

4 In: Ausst.-Kat. „Kunst im Aufbruch“, Dresdener Albertinum, 30. 9. 1980 – 25. 2. 1981, S. 105 ff., 109 f.

5 Alle Zitate aus: Chr. Hoffmeister, Heinrich Vogeler – Die Komplexbilder, Worpsswede 1980, S. 44.

6 Abgeb. in: Ausst.-Kat. „Heinrich Vogeler – Kunstwerke, Gebrauchsgegenstände, Dokumente“, Staatl. Kunsthalle Westberlin, 1. 5. – 5. 6. 1983, S. 151, Nr. 454; „um 1925“.

7 S. sein Plakat des „Internat. Bundes der Kriegsbeschädigten und Kriegshinterbliebenen“, abgeb. in: Bremer Arbeiterbewegung 1918–1945 – Trotz alledem (hg. von H. Müller), Westberlin 1983, S. 79; als Vorbild kommen gotische Darstellungen der Pietà/Beweinung in Frage.

8 Nicht sicher scheint mir, daß ein ähnlicher byzantinischer Ikonotyp die italienische Malerei beeinflusste; alle östlichen Parallelen stammen frühestens aus dem 13. Jh.

9 Max Schwimmer – Leben und Werk, Dresden 1981, S. 68 f.; Abb. 132, 133: 2 Illustrationen zu Dantz, das Märchenbuch wird im Text nur erwähnt (S. 68).

10 Alle Zitate S. 8.

11 Alle Zitate S. 9.

12 S. 14; die Zeichnungen S. 12, 13.

13 A. Hübscher, Gedanken und Reflexionen über Buchkunst, in: BK 12/1982, S. 600.

14 Hübscher läßt eher die Frage offen: „Dazu kommt, daß das billige Buch als ein ganz wichtiges Massenmedium, das in Herstellung und Gestalt den Primat der Technisierung und Automatisierung untersteht, scheinbar dem ästhetisch ausgewogenen, individuell ausgereiften und künstlerisch anspruchsvollen bibliophilen Buch diametral entgegensteht“, vgl. Anm. 13, S. 602. Da gibt es z. B. das „Eulenspiegel“-Buch des Eulenspiegel Verlages, 1983 auf billigstem Papier gedruckt, dem sich die großartigen Illustrationen von Werner Klemke anpassen; ein „ästhetisch ausgewogenes“, wunderschönes Buch – die Technisierung muß keineswegs den künstlerischen Anspruch behindern.

15 Werke der beiden Künstler abgeb. in: Die Kunstschule, 10. Jg., Nr. 3/4 – 1927, S. 67–73, 105–111.

16 Vgl. Anm. 15, S. 106.

17 1917 bis 1945, Berlin 1973.

18 Von einem, der auszog, den Zensor zu suchen, in: kürbiskern 2/1976, S. 130.

19 Zit. nach dem Anhang, vgl. Anm. 1, S. 152.

20 S. 111.

Die sinnliche Wahrnehmung und der analytische Blick

Zu den Reaktionen auf die Ausstellung „DDR – heute“ in Worpsswede und Bremen von Knut Nievers

„Wer Individualität und Kollektivität zu Gegensätzen macht, bloß um den Rechtsanspruch des schöpferischen Individuums und das Mysterium des Einzelwerks wahren zu können, begibt sich der Möglichkeit, im Zentrum des Individuellen selber Kollektives zu entdecken.“

(Pierre Bourdieu)

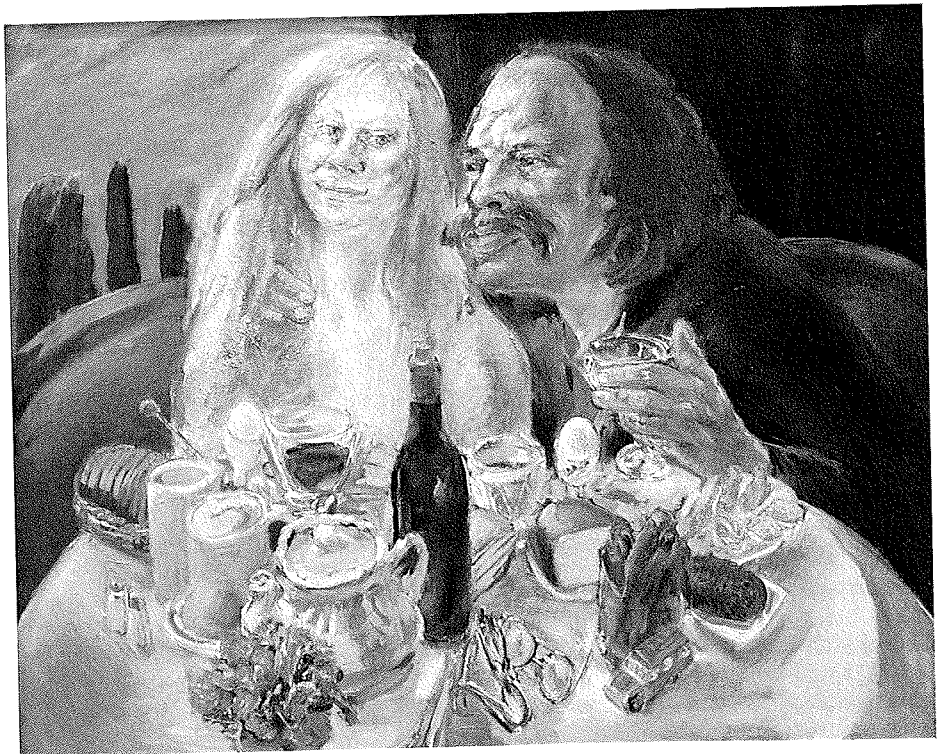
Das Plakat, mit dem für die Ausstellung geworben wurde, hat wahrscheinlich das DDR-Bild des Kunstpublikums eher irritiert als bestätigt. Es konfrontiert den Betrachter mit einer „Alltagssituation“: ein Mann und eine Frau beim Frühstück. Der Tisch ist reichlich gedeckt. Und daß neben Brot, Aufschnitt, Obst und Eiern auch eine Flasche Rotwein und gefüllte Gläser auf dem Tisch stehen, hat viele Besucher der Ausstellung amüsiert und verwundert. Das Bild stammt von dem Leipziger Maler Sighard Gille. Die Reaktionen des Publikums auf dieses Bild waren sehr aufschlußreich im Hinblick auf das hier herrschende Kunstverständnis und die Vorstellungen über das Leben in der DDR.

Ich vermute, daß viele Ausstellungsbesucher durch dieses Bild deshalb so irritiert waren, weil sie ein verbreitetes Vorverständnis über realistische Kunst und ein verbreitetes Vorverständnis über die DDR nicht in Einklang bringen konnten. Das Vorverständnis über die realistische Kunst besagt, daß das Dargestellte sich unmittelbar mit der Wirklichkeit deckt. Das Bild wird einem bloßen Fürwahrhalten ausgeliefert. Das Vorverständnis über die DDR besagt, daß die wirtschaftliche Situation dort ein solches Frühstück nicht zuläßt. Das Bild stelle deshalb einen Wunschtraum dar, ist es aber dann realistisch? Oder es gebe eine Ausnahmesituation wieder: die Szene spiele im Ausland. Zur Unterstützung dieser Interpretation wurden die Bäume im Hintergrund als Beweis eingeführt. Es mußte sich um Zypressen

handeln, nicht um Pappeln. Man frühstückte also in Florenz oder Siena, nicht in Leipzig oder Dresden. Immerhin, die Überschneidung von ästhetischen und politischen Urteilen tritt nicht immer so offen zutage wie vor solch einem Bild. Das ist der entscheidende Vorteil, wenn man vor realistischen Kunstwerken ins Gespräch kommt.

Kein Kunstwerk kann ideologische Besessenheiten beseitigen. Für die konservative Tageszeitung „Die Welt“ ist Gilles Bild nur ein Belegfall für parteikonforme Verinnerlichung. Sie ergänzt die Reproduktion des „Frühstücks“ durch die Unterschrift „Kampf um Frieden und Sozialismus auch im Privaten“, die ganze Ausstellung ergibt für „Die Welt“ das Bild der DDR als einer Gesellschaft „mit beschränkter Handlungsfreiheit“. Da sich Werke wie Gilles „Frühstück“ – von anderen wird noch die Rede sein – einem in der BRD ver-

breiteten vulgären Verständnis des Sozialistischen Realismus nicht einfach subsummieren lassen, müssen die konzeptuellen „Welt“-Ideologen – hier der Kunstkritiker Peter Dittmar – sich in Selbstwidersprüche begeben und diese zugleich verschleiern. Um die Kunstentwicklung in der DDR auch weiterhin in Verruf zu halten, wird ein traditionsreiches und auch für die Kunst des 20. Jahrhunderts bedeutendes Genre, das Selbstporträt, diffamiert: „Da die Offenheit nach außen zwar deklariert, aber nur parteikonform goutiert wird, neigen viele Künstler der DDR zur Nabelschau. Selbstporträts, oft mit bedeutungsträchtigem Beiwerk, sind ein erstaunlich häufiges Sujet.“ Da der sonst immer geleugnete Zusammenhang von Gesellschaftsformation und Kunstproduktion hier offensichtlich ist, müssen die Kunstwerke – wider besseren Augenscheins – niedergemacht werden.



Desto deutlicher tritt aber der Klassencharakter des ästhetischen Urteils zutage.

Die Ausstellung ist also nicht nur von den Veranstaltern, sondern auch von den Medien und dem Publikum als ein Politikum begriffen worden. Das kam auch bei jeder Führung, bei jedem Gespräch vor den Kunstwerken und vor allem bei den die Ausstellung begleitenden öffentlichen Diskussionen mit DDR-Künstlern deutlich heraus. Die Auseinandersetzung mit der DDR-Kunst findet also in einem quasi von vornherein politisierten Feld statt. Das mag zwar der Absicht entgegenkommen, die Kunstdiskussion zu politisieren oder über die Kunst politische Wirkungen – etwa im Hinblick auf ein Kulturabkommen zwischen der BRD und der DDR – zu erzielen, führt aber gleichzeitig zu beträchtlichen Mißverständnissen und Verkürzungen der in den Kunstwerken symbolisierten gesellschaftlichen Gehalte. Beim Kunstpublikum in der BRD halten ästhetisches Urteil und politisches Bewußtsein in der Regel nicht Schritt mit dem Niveau – jedenfalls der besten – künstlerischen Arbeiten aus der DDR. In den öffentlichen Diskussionen und bei Führungen durch die Ausstellung machte sich das daran bemerkbar, daß viele Betrachter den Gehalt der Kunstwerke entweder auf eine nicht nur ideologisch präformierte, sondern auch kenntnisarme Meinung über die DDR oder auf aktuelle ideologische Diskurse in der BRD bezogen. So entgeht kaum eine Naturdarstellung – und das natürlich nicht nur in dieser Ausstellung – dem Schicksal, vor dem Hintergrund einer drohenden ökologischen Katastrophe interpretiert zu werden. Sighard Gilles Frühstücksbild geriet sogleich in den interpretatorischen Strudel der Sexismus- und Frauenbewegungsdebatten und unter den Verdacht eines männlichen Chauvinismus, weil der Mann mit dem Weinglas in der Hand die offenbar wenig bekleidete Frau „besitzergreifend“ umarme, wie auch Heidrun Hegewald, einzige Künstlerin in der DDR-Delegation, mit der Frage konfrontiert wurde, ob sie nicht lediglich eine Alibifunktion wahrnehme. Uwe Pfeifers Bild „Asphalt“, auf dem eine flotte Limousine ohne eindeutig ersichtlichen Grund durch die Luft fliegt, provozierte bei vielen Betrachtern umstandslos die Assoziation einer Atomkatastrophe. Von allen möglichen Fällen scheint das hierzulande der schlichtweg denkbarste zu sein.



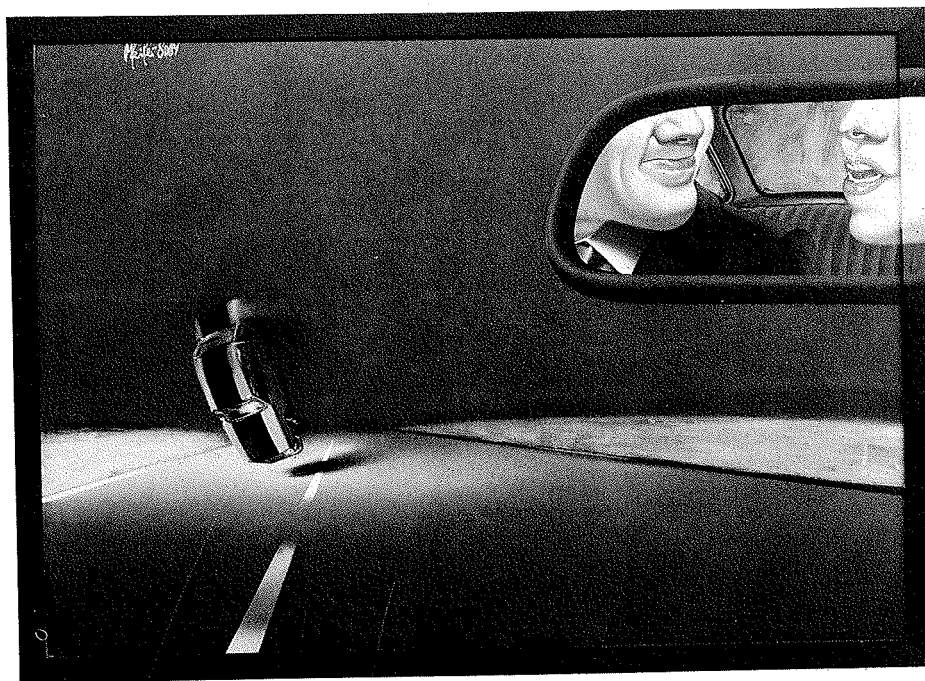
*Blick in die Ausstellung „DDR heute“ in
Worpswede mit der Bronzeplastik „Andreas“
von Emerita Pansowowa, 1976, Höhe 175 cm*



Es ist ebenso naheliegend wie kulturpolitisch leichtfertig, solche Kunstbetrachtungsmuster und Interpretationsfiguren für bloße Mißverständnisse gegenüber den Kunstwerken zu halten und zu glauben, man brauche sie bloß zu korrigieren, anstatt in ihnen selbst Elemente eines kulturellen Symbolisierungssystems zu erblicken und als unumgängliche Markierungen auf jenem Feld zu benutzen, das der marxistische Kunstwissenschaftler Max Raphael einmal den „Kampf um das Kunstverständnis“ genannt und als Terrain auf dem Gebiet der ideologischen Klassenkämpfe bestimmt hat. Auf diesem Feld kommt es darauf an, die Kunstwerke in jene Auseinandersetzungen immer von neuem einzuführen, aus denen sie der kapitalistische Kunstbetrieb qua seiner Funktion und Struktur als von ihrem Entstehungsprozeß abgetrennte Fossilien herauszustellen trachtet. Kunstwerke aus der DDR treffen hier auf vollkommen andere Rezeptionsbedingungen als dort. Da Kunstwerke durch den Aneignungsprozeß des Betrachters wesentlich mitgeschaffen werden, kann man sagen, daß die hier gezeigten Bilder zugleich dieselben und ganz andere sind, als die sie in der DDR erscheinen.

Während in der BRD, und zwar wieder stärker als noch vor zehn Jahren, – die Kunstausstellungssituationen auf die Selbstinszenierung des Kunstwerks bauen, wofür die documenta 7 ein Hauptbeispiel war und was sich auf der Produktionsseite der Kunst in der Riesenformatigkeit und im Objektcharakter niederschlägt, wird in der DDR die Kunstbetrachtung als ein Teil bildkünstlerischer Kulturarbeit verstanden, die ein Kunstpublikum zuallererst schafft. Im Verband Bildender Künstler der DDR sind Kunstwissenschaftler mitorganisiert und haben wichtige Aufgaben im künstlerischen Produktions- und Reproduktionsprozeß. Es gibt in der DDR eine Reihe von Untersuchungen über Umfang, soziologische Zusammensetzung und Bildungsstand des Kunstpublikums, die eine wichtige Voraussetzung für die kulturelle Arbeit mit dem Publikum bilden. Dem Konzept und dem Aufbau der Ausstellung in Worpswede und Bremen war anzusehen, wie nachhaltig dabei an das Publikum gedacht worden war.

In der Worpsweder Kunsthalle Friedrich Netzel bildeten den Auftakt einige Blätter aus der Grafik-Mappe „Heinrich Heine“. Es folgte ein kleiner Saal mit Naturdarstellungen und Landschaftsbildern, eine Referenz an die



*Gudrun Brüne, Selbst mit Vorbildern, 1982,
Öl 99,5 × 130 cm*

*Uwe Pfeifer, Asphalt, 1980/81,
Öl/Lw. 110 × 150 cm*

künstlerischen Traditionen des Ausstellungsortes und sicherlich auch eine gute Einstiegsmöglichkeit für das Publikum. Einen ersten Höhepunkt bildete ein Saal mit Bildern zum „Alltagsleben“. Von hier aus wurden die Betrachter durch einen langen, schmalen Gang, in dem vor allem Bilder aus dem Grafikzyklus „Neue deutsche Volkslieder“ und zum „Manifest der Kommunistischen Partei“ gezeigt wurden, in den größten Saal mit den „Epochebildern“ geleitet, Kunstwerken, in denen große Themen der Menschheitsgeschichte und des gesellschaftlichen Lebens abgehandelt werden. Da die Ausstellung von über 50 Künstlern in der Regel nur jeweils eine

Arbeit zeigte, erleichterte dieser thematische Ablauf den Betrachtern eine bessere Orientierung. Die Kenntnis des durchschnittlichen bundesrepublikanischen Kunstpublikums über das Kunstschaffen der DDR ist ja, trotz einiger bedeutender Ausstellungen in den letzten Jahren – z. B. „Zeitvergleich“ – immer noch viel zu gering. Daß aber ein großes Interesse besteht, diese Kenntnislücke auszufüllen, belegen die für Worpsswede und Bremen (dort wurde der im Umfang kleinere Teil der Ausstellung in der Villa Ichon gezeigt) sehr hohen Besucherzahlen. Beide Ausstellungsteile wurden von zusammen ca. 25 000 Menschen gesehen.

Die Ausstellung war zwar von der Zahl der Exponate her gesehen nicht die größte, die bisher in der BRD gezeigt wurde, wohl aber die umfassendste Darstellung des gegenwärtigen Kunstschaffens der DDR und diejenige, in der am meisten Künstler gezeigt worden sind. Obwohl solche Überblicksausstellungen immer sehr problematisch sind, ist die Entscheidung für ein solches Konzept gut gewesen. Ihm ist es sicherlich diesem Konzept zu verdanken, daß in vielen Pressebesprechungen von der Vielfalt des gegenwärtigen Kunstschaffens der DDR die Rede war. So überschreibt der Bremer „Weser-Kurier“ seine ausführliche Ausstellungsbe-



sprechung mit „Im Zeichen des Pluralismus“ und resümiert die Kunstentwicklung in der DDR folgendermaßen: „Unter dem Vorzeichen einer engagierten Kunst ist man generell zur Normalität übergegangen. Also zur stilistischen wie thematischen Vielfalt und zu einer auch kritischen Sicht auf den sozialistischen Menschen. Als ihr Vorreiter kann wohl der vital zupackende Willi Sitte gelten. Es war sein Verdienst, starren Heroismus durch Bilder von rigoroser Fleischlichkeit abgelöst zu haben. Der von ihm geschaffene Freiraum wird von einer Reihe jüngerer Talente zur Schaffung von Werken eigenartig ambivalenten Charakters genutzt. ‚Frühstück‘ von Sighard Gille, ‚Das große Hochzeitsmahl‘ von Elena Olsen oder auch die Plastik ‚Selbstaufbahrung‘ von Klaus Schwabe lassen sich als Darstellungen genießender Lebensfreude deuten, wie sie als Beispiele der Kritik an kleinbürgerlicher Konsumhaltung gelten können und als Schilderungen eines Vulgärmaterialismus.“

Ganz ähnlich haben auch andere Kritiker die Kunstentwicklung in der DDR eingeschätzt. Besonders interessant ist in dieser Hinsicht eine Äußerung der „Saarbrücker Zeitung“. Das Blatt ließ eine Ausstellungskritik, die noch in einer Reihe anderer Tageszeitungen abgedruckt wurde, unter der Überschrift „Und sie bewegt sich doch“ erscheinen. Das berühmte Galilei-Zitat abwandeln, wonach es doch die Erde sei, die sich bewege, will die Zeitungsüberschrift besagen, die Kunst in der DDR ändere sich, und dieser Feststellung wird der gleiche absolute Wahrheitsgehalt beigemessen wie Galileis Erkenntnis. Die Veränderung, die dabei gemeint ist, wird als wachsende Offenheit verstanden, wie der Kritiker schreibt, „anlässlich dieser kleinen, qualitativ und inhaltlich aber erlesenen Ausstellung, die voller kritisch-einschlägiger Verschlüsselungen ist. Eine Landschaftsallegorie von Mattheuer ist dabei, die offenläßt, ob das Eis zwischen den beiden deutschen Staaten gerade ab- oder eher noch zunimmt.“ Abgesehen davon, daß Mattheuers Triptychon „Immerwährende Hoffnung“ von 1979 bis 1982 eine solche Frage schon deshalb offenläßt, weil seine Darstellung so platt nicht politisiert, belegen auch die zitierten liberalen Kunstkritiken das Fortbestehen eines tief verankerten doppelten Vorurteils: nämlich daß erstens die gesellschaftlichen Verhältnisse der DDR und damit auch die Chancen der immerwährenden Hoffnung Wiedervereinigung an

der Kunst der DDR unmittelbar abzulesen seien, und zweitens, daß die größere Offenheit und Vielfalt der Kunst der DDR – wenn das denn überhaupt brauchbare Begriffe sind, um deren Entwicklung zu begreifen, was ich sehr in Frage stelle – gleichzusetzen seien mit einer Aufweichung der ideologischen und methodischen Grundlagen des Sozialistischen Realismus.

Derartige Äußerungen, wie die eben betrachteten, drängten auch in den öffentlichen Diskussionen mit den Künstlern und den Kunstwissenschaftlern aus der DDR immer wieder nach vorn. Von den Kunstwerken (selbst wird dabei immer abstrahiert auf etwas Allgemeines, das eine abstruse Mischung aus ästhetischen und politischen Vorbehalten darstellt. Bei Führungen in der Ausstellung selbst, also vor den Kunstwerken, verliefen die Diskussionen meistens ganz anders. Viele Besucher drängten auf eine sehr genaue ikonografische Entschlüsselung und stilistische Analyse der Kunstwerke. Vor vielen Bildern und Plastiken – außer den schon genannten, z. B. Bernhard Heisigs „Pariser Kommune“, Gudrun Brünes „Selbst mit Vorbildern“, Johannes Heisigs „Der Aussichtsturm“, Wieland Försters „Trauernder Mann“, Konrad Knebels „Choriner Straße“, Trakia Wendischs „Kohlfresser“, um nur einige Beispiele zu nennen – entstanden ausführliche Gespräche und auch kontroverse Diskussionen. Zweifellos hätte der Katalog vor allem den vielen Einzelbesuchern mehr Hilfe leisten können, wenn er außer dem programmatischen Artikel von Willi Sitte, einer Auswahl von Abbildungen und den üblichen bio- und bibliographischen Angaben zu den Künstlern auch monographische Beiträge zu den wichtigsten Werken enthalten hätte. Solche monographischen Werkinterpretationen sind von Kunstwissenschaftlern der DDR für eine ganze Reihe von Kunstwerken der „IX. Kunstausstellung der DDR“ 1982/83 in Dresden erarbeitet worden. Ein großer Teil der in Worpswede und Bremen gezeigten Arbeiten stammen ja aus dieser Ausstellung.

Zweifellos hat diese Ausstellung eine sehr wichtige Aufgabe erfüllt, nämlich in großen Teilen der Presse und bei einem breiten Publikum Vorurteile über die Kunst der DDR abzubauen. Sie hat sicherlich bei vielen den Wunsch geweckt, einzelne Künstler oder Gruppen in weiteren Ausstellungen näher kennenzulernen. Die Generation der in den fünfziger Jahren geborenen Künstler,

die bei uns mit der Bewegung der sogenannten neuen wilden Malerei Furore gemacht hat, war in der Ausstellung nur mit wenigen – etwa Hubertus Giebe, Johannes Heisig, Elena Olsen, Dagmar Stoev und Trakia Wendisch – vertreten. Ein „Zeitvergleich“ auf dieser Ebene könnte sicherlich sehr interessant sein. In der DDR wird allerdings weniger Wert darauf gelegt, daß die jungen Künstler schnell Karriere machen, als vielmehr darauf, daß sie auf der Grundlage der geschaffenen Traditionen Qualitäten zu entwickeln vermögen. Künstler können durch Ausstellungen auch kaputtgemacht werden. „Wir haben ein Publikum, das hohe Forderungen stellt“, haben Heidrun Hegewald, Sighard Gille und Klaus Schwabe in einem Gespräch mit der UZ (28. April 1984) erklärt. Andererseits stellen auch viele Arbeiten der DDR-Künstler hohe Anforderungen an das Publikum.

Sighard Gilles Frühstücksbild enthält ein Detail, das viele Besucher intensiv beschäftigt hat: Auf dem runden Tisch, der vor dem frühstückenden Paar den Bildraum zum Betrachter hin einladend öffnet, liegen ganz vorn zwei Brillen. In dem UZ-Gespräch hat Gille programmatisch geäußert: „Ich will auch anbieten, was zur Unterhaltung und zum Genuß gehört, den Spaß beim Sehen erleben. Ja, ich will was transportieren. Mit der Freude am Leben auch geistige Dimensionen hineinragen – ohne dadurch das Werk ‚schwer‘ zu machen.“ Während die Blicke des eng beieinander sitzenden Paares aneinander vorbei in verschiedene Richtungen gehen, sind die Brillen so angeordnet, als würden sie sich prüfend in die Augen sehen: die sinnliche, einführende Wahrnehmung und der präzise analytische Blick. Wer Aufmerksam durch die Ausstellung gegangen ist, muß in den Kunstwerken oft bedeutungsvollen Blicken begegnet sein.

Katalog „DDR heute. Malerei/Graphik/Plastik“, ca. 50 Abbildungen (die Hälfte farbig), Vorwort von Willi Sitte, Künstlerbiographien, Hg. Worpsweder Kunsthalle Friedrich Netzel/ Villa Ichon Bremen, 20,- DM.



Heidrun Hegewald, Kassandra sieht ein Schlangenei, 1981, Acryl 135 × 155 cm

Kassandra sieht ein Schlangenei

Zu einem Bild von Heidrun Hegewald
von Horst G. Vogeler

In der Ausstellung „DDR – Heute“ (April/Mai 1984 Kunsthalle Friedrich Netzel in Worpswede und Villa Ichon in Bremen) lösten vor allem solche Bilder und Plastiken lebhaftes Gespräch aus, die die Notwendigkeit zu beunruhigen, zu warnen und zu mahnen als eine wichtige Ursache ihrer Entstehung hatten. Zu ihnen gehörte das Gemälde der Berliner Malerin Heidrun Hegewald mit dem Titel „Kassandra sieht ein Schlangenei“ (1981, Acryl, 135 × 155 cm; Leihgabe des Magistrats von Berlin, Hauptstadt der DDR). Es stellte sich dem Betrachter (in einer Kurzbeschreibung) folgendermaßen dar:

Innerhalb einer schmalen Skala von Farbmodulationen der Braun- und Grau-/Weißtöne akzentuiert die Farbe (Rot-, Blau- und Grüntöne) wenige wesentliche Stellen, so z. B. Teile am Schlangenei, die Armbinde bzw. den angedeuteten Handschuh an der rechten Hand des sichtbarsten Marschierers.

Die Raumsituation des Bildes ist unbestimmt. Vor einem hellen Hintergrund, sich von links nach rechts orientierend, ausschnittshaft vom Rahmen begrenzt, erscheint eine Reihe von Figurensilhouetten, die – z. T. mit geöffnetem Mund – den Blick aufwärts richten. Angeführt wird diese Menschenreihe

von einer Schwangeren am rechten Bildrand. Schon bei der Detailbetrachtung stellen sich häufig die ersten Fragen ein: Wer sind diese Menschen? Was machen sie? Bewegen sie sich etwas Neuem, verheißungsvoll Angekündigtem entgegen? Erwarten sie vielleicht, z. T. in guter Hoffnung, staunend den versprochenen Auftritt einer als wichtig bezeichneten Person?

Sie erscheinen jedenfalls derart gebannt, daß sie die vom linken Bildrand sich schnellen Schrittes nähernde, angeordnete Gestaltenreihe und die Rufende mit Kind im Arm im rechten Bildteil des Vordergrundes nicht wahrzunehmen scheinen. Die äußerste Figur der Marschierer ist deutlich durchgearbeitet und läßt aufgrund der Kleidungsdarstellung und der angedeuteten Physiognomie den Eindruck von SA-Uniform und Hitler entstehen. In ihrem rechten angewinkelten armbindengeschmückten Arm trägt sie ein durchsichtiges überdimensionales Schlangenei, in dem das junge Reptil deutlich zu erkennen ist. Kalte Grüntöne durch Blau unterstützt umschließen linear bis flächig sich ausdehnend – giftgrün, geringfügig von Rottönen kontrastierend durchsetzt – das Schlangenei. Armbinde und behandschuhte Hand werden durch partiell durchschimmernde Rottöne aus dem Bild hervorgehoben.

Die Frau mit dem Kind blickt und ruft mit weitgeöffnetem Mund und angelegter, den Ruf unterstützender Hand in die Richtung der wie gebannt blickenden Menschenreihe und den sich schnell nähernden Marschierenden – doch ohne erkennbare Reaktion auf seiten der Angerufenen. Sie hält dabei mit der linken Hand schützend den Kopf des kleinen Kindes, das fast ganz von der schützenden Armbewegung umschlossen wird. Es lehnt die erhobene rechte Hand mit einer aus Papier gefalteten Vogelform an die Schulter der Frau.

Auffällig ist noch die Art, wie die Frauenfigur gemalt ist, wirkt sie doch an den unbekleideten Stellen, vor allem im Gesicht, durchsichtig, ja fast hautlos... Der Betrachter hat den Eindruck, daß sich die Muskelstränge sichtbar und ungeschützt an der Oberfläche befinden.

Die Vogelform, die einen in der Origami-Technik gefalteten Kranich darstellen könnte, trägt den – erst bei näherem Hinsehen zu erkennenden – mit einem spitzen Gegenstand in die noch feuchte Farbe geschriebenen fremdländischen Namen: Sadako Sasaki.

Nach dieser phänomenologischen Sammlung stellt sich vielen Betrachtern konkret die Problematik der Entschlüsselung einzelner Symbole und ihrer gemeinsamen Verwendung im Bild. Neue Fragen tauchen auf. Wer war Cassandra? Was hat sie mit dem Faschismus zu tun, und was bedeuten das Schlangenei und der Papierkranich mit dem fremdländischen Namen?

Schrittweise versucht man eine Annäherung. Reicht es schon, wenn die Betrachter wissen, daß „sie die Tochter des trojanischen Königs Priamos und der Hekabe war, daß sie von Apoll, dem strahlenden Gott des Lichtes, geliebt wurde, aber seine Liebe nicht erwiderte, daß er ihr die Gabe der Weissagung verlieh, aber mit dem Fluch verband, daß ihren prophetischen Warnungen kein Glaube geschenkt würde? Sie sah und kündete den Untergang Trojas, warnte und beschwor ihre Mitmenschen, konnte jedoch die Katastrophe nicht verhindern.“²

Dann ist da noch das Schlangenei auf dem Arm des Faschisten. Die Schlange³, die in christlich-abendländischer Tradition als das Symbol der Sünde, des Verführers und des Todes die kirchliche Bildkunst beherrscht, vereinigt sich hier – momentan noch nicht geschlüpft,

verborgen – im Arm der Mordbrenner mit jenen, die Länder in Schutt und Asche legten und unsagbares Leid über die Menschen brachten.

Schon jetzt kann man festhalten, daß sich Heidrun Hegewald in die Reihe der Künstler einreihet, die Kassandras Schicksal darstellten und deuteten. „Im Laufe der Jahrhunderte wurde Cassandra zum Inbegriff der tragischen Seherin, deren schreckliche Prophetien eintreten mußten, weil ihnen die Menschen keinen Glauben schenkten und sie nicht rechtzeitig zu verhindern suchten. Wie viele progressive deutsche Künstler und Schriftsteller haben – wie seinerzeit Cassandra – bereits in den ersten Jahren des Faschismus vor seinen Konsequenzen und vor dem II. Weltkrieg gewarnt... Auch sie waren verurteilt, die Katastrophe sehen zu müssen, ohne sie abwenden zu können.“⁴

Ist Heidrun Hegewalds Bild deshalb ein Historienbild, das uns durch die Erinnerung an vergangenes Geschehen zur Reflexion animieren möchte? Ein Beziehungsgefüge zwischen der Menschengruppe, den Marschierenden, die Unheil bringen, und der warnenden Cassandra bietet sich an. In der Darstellung der Cassandra als Frau mit Kind/Mutter mit Kind jedoch geht die

horizont

Sozialistische Monatszeitung
der DDR für internationale
Politik und Wirtschaft

weltweit, informativ, konkret, lebendig

„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.

Ein Probeexemplar kann vom Verlag
direkt angefordert werden

**Berliner Verlag, DDR – 1026 Berlin
Karl-Liebknecht-Str. 29**

- ☐ 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

Senden Sie den Kupon als Bestellung an
**Gebr. Petermann
Buch + Zeitung international
Kurfürstenstr. 111
1000 Berlin 30**

Direktversand ab Berliner Verlag

Künstlerin über die überlieferte mythologische Figuration hinaus und stellt neue Bedeutungsebenen und zusätzliche Beziehungsgefüge her. Hier steht eine modérne Cassandra, die stellvertretend für die betroffenen Mütter, auch für die noch mitlaufenden, zukünftigen (siehe die Schwangere) aufrütteln, vor den verhängnisvollen Folgen kriegerischer Auseinandersetzungen warnen will.

Assoziationen zu Bildern von den Auswirkungen des letzten Krieges für die Zivilbevölkerung kommen auf. Man denkt an die Bombardierung und Zerstörung von Guernica, an das Leiden der eingeschlossenen Bevölkerung von Leningrad, die Auslöschung von Dresden, Hiroshima, Nagasaki und viele andere im Krieg zerstörte Städte und Dörfer.

Doch für die Erschließung einer möglichen Bildaussage erscheint noch ein weiteres verwendetes Symbol von Bedeutung: die Papierfaltung in Gestalt des Kranichs mit dem fremdländischen Namen als Aufschrift. Die Kunst der Papierfaltung, die Origami-Technik,⁵ hat eine jahrhunderte alte Tradition in Japan. Jene nach alten Regeln gefalteten kunstvollen Figuren besitzen heute noch bei religiösen und kultischen Handlungen symbolträchtige Bedeutung. So sollen sie Glück bringen und Krankheiten heilen können. Die Gestalt des Kranichs könnte das ausdrucksmäßig noch unterstützen, gilt sie doch im Bereich der taoistischen Volksmythologie (China) als Symbol langen Lebens.⁶

Im Glauben an diese Bedeutung faltete ein japanisches Mädchen namens Sadako Sasaki, das nach dem Atombombenabwurf auf Hiroshima strahlengeschädigt überlebte, nach Ausbruch der Krankheit täglich Kraniche aus Goldpapier. Tausend Kraniche und sie würde gesund werden. Mit dem festen Willen, zu genesen, nahm sie den Kampf gegen die tückische Strahlenkrankheit auf und – verlor...⁷ Im Friedensgarten von Hiroshima steht ein mehrere Meter hohes Monument, gestiftet von japanischen Schülerinnen und Schülern. Es zeigt die aus Bronze gegossene Gestalt Sadako Sasaki auf der Spitze einer stilisierten Atombombe. In den zum Himmel erhobenen Händen hält sie einen goldenen Kranich. Ein Mahnmal!

Mit der Entschlüsselung dieser Symbolfigur und ihrer Verbindung mit den bisherigen vorläufigen Feststellungen müßte dem Cassandra-Bild eine umfassende Aussage möglich sein.

Bevor dem nachgegangen wird, sei die Frage erlaubt, ob die Berliner Malerin, die mit ihren bisherigen Arbeiten versuchte, die durch Alltagstrott und Gewöhnung gebildete psychische Blockierung gegen notwendig abzuwendende und abwendbare Gefährdungen zu überwinden, unter dem Eindruck von Nato-Doppelbeschluß, Nachrüstungsdiskussion und Steigerung der akuten Kriegsgefahr ein Bild mit pessimistischer Grundhaltung gemalt hat oder ob sie ihrer Konzeption treu geblieben ist?

Unser Bild gehört zu zwei anderen großformatigen Gemälden der Künstlerin („Die Tanzmeister, ein Bild über die falschen Töne“, 1981, und „Mütter“, 1982), in denen ebenfalls mit einfachen Symbolfiguren und durch Aktualisierung historischer Motive Inhalte aus dem Themenkreis menschlicher Existenzbedrohung vorgestellt werden.⁸ Die Figuren wirken verletzlich, scheinen ausgeliefert, beginnen doch Körperformen schon sich zu deformieren – der Betrachter wird geschockt oder zumindest um seine Ruhe gebracht, wenn er die Bilder sieht. Eine Darstellungsweise, die wohl als beabsichtigte Steigerung des Bildausdrucks interpretiert werden darf und nicht pessimistisch zu verstehen ist, wie später noch zu sehen sein wird.⁹

In der Position und Größe der Cassandra im Bild zwischen den Symbolen aus Geschichte, Gegenwart und Zukunft, die auf die Permanenz und Steigerung der Bedrohung menschlicher Existenz hinweisen, wird ihre Wichtigkeit deutlich unterstrichen. Cassandra hat die Mythologie verlassen und ist als Frau/Mutter mit Kind zur mahnenden, auffordernd warnenden Persönlichkeit geworden. Sie hat Apoll verlassen, sein Fluch ist nichtig geworden für die Warnende, und der Papierkranich symbolisiert einen schönen Glauben. Die warnenden Stimmen dürfen nicht noch einmal überhört werden, denn nach dem nächsten Krieg werden die Lebenden die Toten beneiden. Notwendig wird der sensibel reagierende und aktiv im Sinne der Abwendung von Gefahren handelnde Mensch. Durch die Verwendung einer Mythologiefigur und scheinbar unzusammenhängender historischer Details ermöglicht die Malerin den Betrachtern einen distanzierteren Einstieg in das Bild. Darüber hinaus vertraut sie der Fähigkeit der Kunst und dem Kunstwerk, daß sie imstande sind, „vom ganzen Menschen Besitz zu ergreifen und in ihm Eingang zu finden auch ohne daß er sich dessen bewußt

ist.“¹⁰ Im Dialog mit dem Bild und über das Bild erreicht der sensible Betrachter aus der historisch-vergangenen Situation die friedensbedrohte der Gegenwart und sieht sich veranlaßt nachzudenken, Stellung zu beziehen. Die Malerin vertraut den Angesprochenen, hofft auf ihre moralische Kraft und die Wirksamkeit des artikulierten Appells.

Obwohl dieses Bild in seinem Aufforderungscharakter allgemeingültig ist, sich also an jederman(n) /-frau wendet, beinhaltet es eine zusätzliche, den Ausdruck verstärkende Dimension.

In der Rolle Frau/Mutter mit Kind gibt die Malerin der tragischen Seherin eine engagierte Artikulation, die (vergleichbar mit Mutter-Darstellungen von Käthe Kollwitz – hier allerdings in sichtbare, konkrete Zusammenhänge gebracht¹¹) von Betrachterinnen auch als Aufforderung zur Identifikation, als Beginn einer hoffnungsvollen Perspektive verstanden werden könnte im Sinne Wolfgang Borcherts: „Mütter in allen Erdteilen, Mütter in der Welt, wenn sie morgen befehlen, ihr sollt Kinder gebären, Krankenschwestern für Kriegslazarette und neue Soldaten für neue Schlachten, Mütter in der Welt, dann gibt es nur eins: Sagt Nein! Mütter sagt Nein!“

1 Die Auswahl gerade dieses Bildes ergab sich nur aufgrund zahlreicher Gespräche bei Führungen und persönlicher Sympathien für die formal-inhaltliche Art der Darstellung. Sie soll in keiner Weise eine Wertigkeit in die Vielfalt der gezeigten Exponate hineinbringen, sondern lediglich an einem Beispiel die Komplexität möglicher bildnerischer Aussagen verdeutlichen.

2 A. Hübscher, Werkmonographien, DDR, ohne Jahr und ohne Ort.

3 Siehe dazu: Lexikon der Kunst, Stichwort: Schlange, Leipzig, 1977.

4 A. Hübscher, a.a.O.

5 Siehe dazu: Irmgard Kneißler, Das Origami Buch, Ravensburg 1969.

6 Siehe: Lexikon der Kunst, Stichwort: Kranich, Leipzig 1971.

7 Siehe: Karl Bruckner, Sadako will leben, Wien/München 1982, 8. Auflage.

8 Siehe: W. Marschall, Gegen die falschen Töne, tendenzen Nr. 141, S. 26ff., München 1983 (mit Abbildungen der beiden Gemälde).

9 Siehe: Helga Möbius, Zur Malerei und Graphik zwischen den beiden Ausstellungen, in: Katalog IX. Kunstausstellung der DDR, Berlin, Hauptstadt der DDR, 1982, S. 22.

10 Joh. R. Becher, Das poetische Prinzip, in: Bekenntnisse, Entdeckungen, Variationen, Berlin, Weimar, 1968, S. 277.

11 Siehe: Clément Moreau / Carl Meffert, Katalog der Neuen Gesellschaft für bildende Kunst, Berlin, 1978, S. 33.

12 Wolfgang Borchert, Dann gibt es nur eins, in: Draußen vor der Tür und Ausgewählte Erzählungen, Reinbek bei Hamburg, 1955, S. 127.

Qualität und Engagement heute

Einleitende Überlegungen zum
tendenzen-Gespräch '84 in Bremen
von Werner Marschall

1.

Es gibt zwei gegensätzliche Auffassungen vom Thema dieses tendenzen-Gesprächs. Die einen würden sagen: Qualität *oder* Engagement; große Kunst und gesellschaftliche Parteinahme schließen sich gegenseitig aus. Wir schlagen dagegen vor: Qualität *und* Engagement. Wir wollen die engagierte Kunst, die davon ausgeht, daß die Realität in ihrer Veränderung erkennbar und beeinflussbar, wie Karl Marx sagt: „auch nach den Gesetzen der Schönheit“ gestaltbar ist, daß diese Welt menschlicher gemacht werden muß und kann.

Die Kunst hat ihre Aufgabe im gesellschaftlichen Leben: Sie nimmt Stellung, macht Vorschläge, erprobt Modelle, klagt an, weckt Begehrlichkeit – realistische Kunst bewertet die Realität. Ich kann nicht vom Wert, von der Qualität eines Kunstwerks sprechen, ohne mich mit der Wertung der Realität, die dieses Kunstwerk vornimmt, auseinanderzusetzen.

Für eine dritte denkbare Auffassung, nämlich ein Engagement der Kunst gegen den Menschen, die unverhüllte Parteinahme für Ausbeutung, Unterdrückung und Krieg, weiß ich aus der bildenden Kunst der Gegenwart – anders als beim Film – keine Beispiele zu nennen.

Wertungen können richtig oder falsch sein, genau oder vage, viel oder wenig erfassen. Wesentlicher ist, daß das wertende Subjekt, der Künstler, sich selbst einbringt, sein Erleben, seine Hoffnungen und Enttäuschungen. Es ist deshalb kein Widerspruch, im Kunstwerk das Selbstzeugnis eines Menschen *und* die Aneignung der Welt zu sehen. Modellhaft an den Arbeiten aus der DDR, die

wir heute früh in Worpsswede gesehen haben, finde ich vor allem, wie sich darin Künstlerpersönlichkeiten mit ihren ganz eigenen Erfahrungen den gesellschaftlichen Widersprüchen stellen, mit denen sie selbst zu tun haben. Insofern ist Kunst auch eine Charakterfrage! Modellhaft ist dabei nicht die Lösung eines Problems, sondern die Art, es anzugehen. Deshalb tun sich die bürgerlichen Kritiker so hart, wenn sie ihr Klischee vom Sozialistischen Realismus als der Illustration eines Parteiprogramms wiederfinden wollen.

Ich glaube, Max Beckmann ist zu ähnlichen Schlußfolgerungen gekommen, als er 1927 in seinem Aufsatz „Der Künstler im Staat“ formulierte: „... Die neue Idee, die der Künstler und mit ihm zu gleicher Zeit die Menschheit zu formen hat, ist Selbstverantwortung.“ Wie absurd ist es, Beckmann zum Kronzeugen einer künstlerischen Qualität machen zu wollen, als deren Bedingung die „Verrätselung“, das Kokettieren mit dem Irrationalen, die Distanz zur Wirklichkeit oder gar Resignation gelten soll!

„Meine Weise“, sagt Beckmann an anderer Stelle, „mein Ich auszudrücken, ist die Malerei; natürlich gibt es auch andere Mittel, zu diesem Ziel zu gelangen, zum Beispiel die Literatur, die Philosophie oder die Musik, aber als Maler, gesegnet oder verdammt zu einer schrecklichen sinnlichen Intensität, muß ich meine Weisheit mit den Augen suchen.“ Und dann spricht er von der „schrecklichen Wut der Sinne, die nach jeder sichtbaren Form von Schönheit oder Häßlichkeit greifen.“

Zur Qualität engagierter Kunst also gehört, so meine ich: erstens die Wertung der Realität, zweitens das wertende Subjekt, drittens aber auch die Aneignung und Beherrschung der spezifischen Mittel, mit denen Maler, Bildhauer, Fotografen usw. ihre „Weisheit“ suchen. Das soll nicht der Anfang eines abstrakten Kriterienkataloges sein. Ich bin dafür, über Qualität konkret am Bild zu diskutieren. Wir müssen aber auch sprechen über die Bedingungen, unter denen in diesem Land engagierte Kunst entsteht, während die Raketen stationiert werden und die geistig-moralische Wende hin zur „Stationierung einer Vorkriegskultur“ betrieben wird.

2.

Die Kunst scheint heute hoch geachtet. Man baut ihr Tempel. Ein Museumsneubau wie die Stuttgarter Staatsgalerie

wird publizistisch gefeiert, als ginge es um eine Weltmeisterschaft. Eine goldene Säule beherrschte als einziges Ausstellungsstück den Eingangsraum der documenta 7 und bildete gleichzeitig die Achse der gesamten Ausstellung. Räumlich und bedeutungsmäßig. Das war ein Programm! Die Kunst mischt sich nicht mehr unters Volk. Sie muß, so hieß es in Kassel, mit der ihr entsprechenden „Aura“ ihre „Würde“ zurück-erhalten. Sie braucht „einen ruhigen Ort, der auch den Besucher zu einer ganz bestimmten Konzentration zwingt“ (Rudi Fuchs).

Nun sind wir tendenzen-Leute gewiß die letzten, die etwas gegen einen pfleglichen Umgang mit Kunst einzuwenden haben oder gegen die Rückkehr des Tafelbildes in die Ausstellungssäle der achtziger Jahre.

Mit Gold aufgewogen wurde jedoch nicht die Mündigkeit des Kunstbetrachters, sein selbständiges Mitemdenken, das in der Blütezeit der Konzeptkünste so gefragt war. Der „Vertikale Erdkilometer“ von Walter de Maria, dieses Bohrloch im Vorplatz der documenta 6, zum Beispiel, war mit einer Metallplatte abgedeckt, also der Anschauung gänzlich entzogen – zum Kunstwerk wurde er, wenn überhaupt, ausschließlich im Gehirn des „Betrachters“, gerade weil der nicht wußte, ob das Loch existiert oder nicht. An die Stelle solcher „Denkanstöße“ ist eine neue Gattung künstlerischer Arbeit getreten, die „Installation“ genannt wird und ihren „Rezipienten“ eher beeindrucken als aktivieren will.

Und es hat sich ein in dieser Form neuer Berufszweig herausgebildet: der Ausstellungsmacher, der keine wissenschaftliche Qualifikation braucht und erst recht keiner Kontrolle durch eine irgendwie mitbestimmende Kunstschafft unterliegt. Er ist verantwortlich dafür, daß die Kunst dem Publikum zum Erlebnis wird.

Offensichtlich hat sich im offiziellen Kunstbetrieb der Funktionszusammenhang, in dem Kunst entsteht und verbreitet wird, geändert – mit der Tendenz weg vom Begreifen wollen, hin zum irrationalen Überwältigtwerden.

Es ist kein Zweifel, daß immer mehr Kunst auf diese Tendenz hin produziert wird, zumal dies von den führenden internationalen Galerien schon jahrelang gefragt wird. Doch darf eine andere Seite der „Neuen Malerei“ nicht übersehen werden: Viele der jungen Künstler und ein Teil ihres Publikums sehen darin eine Protesthaltung gegen die Perspektivlosigkeit, in die ihre Generation entlas-



Jürgen Waller, Großes Deutsches Bild, 1983 entstanden zum 50. Jahrestag der faschistischen Machtübernahme (Öl/Lw. 274 x 450 cm). Das gleiche Thema „Faschismus und Widerstand“ gestaltet der Künstler jetzt als Wandbild an einem Bremer Bunker.

sen wird. Der Protest ist wenig artikuliert und sträubt sich aus lauter Angst vor ideologischer Vereinnahmung vor jeder verbindlichen Aussage. Das hindert freilich den Kunstbetrieb, der sich nie zuvor so schnell und so gründlich über etwas Neues hergemacht hat, nicht daran, seinerseits weltanschauliche Festlegungen zu liefern. Klaus Honnef vom Rheinischen Landesmuseum Bonn, einer der Entdecker der „Neuen deutschen Malerei“, zieht nun „Zwischenbilanz“: „Hier wird Elementares verhandelt. Die irrationalen Rückstände unseres kulturellen Erbes melden sich zu Wort“ (Kunstforum Bd. 68, 1983, S. 30).

Es klingt wie: zurückgeboombt in die Steinzeit! Gleichzeitig jedoch wird behauptet, Realität sei heute prinzipiell schon „medienvermittelt“. Anders könne sie der Künstler gar nicht mehr erfahren. Und er müsse bei seiner Wirklichkeitsverarbeitung gegen die anderen Medien anmalen. „Das Fernsehen ist Wirklichkeit“, sagt Max Faust, Autor von „Hunger nach Bildern“, bei einem Podiumsgespräch, und proklamiert die dazu passende „neue Form von Individualität“ ohne den lästigen „Identitätszwang“ – „Subjektivität durch Entsubjektivierung“. Das erläutert Klaus Honnef vom gleichen Podium herab: Heute

sei jeder jeden Tag gezwungen, blitzschnell seine Rolle zu wechseln; erst in der Erfahrung dieser Entfremdung – das heißt doch nichts anderes als: unter dem selbst auferlegten Standpunktverbot (WM) erfahre man die eigene Individualität. Der verordnete Medienfetischismus ist sowenig neu wie die Beschwörung einer neuen Primitivität. Sie ergeben für die heutige Kunst das Prinzip Unverbindlichkeit.

Die „Zwischenbilanz“ nach vier Jahren intensiver Vermarktung enthält übrigens auch Aussagen zum Thema Qualität. Klaus Honnef: „Einige konnten nicht malen. Wir erlebten den atemberaubenden Vorgang, wie sie malen lernten. Manche können es jetzt schon fast zu gut.“ Andere sprechen davon, jetzt sei die Zeit, die Spreu vom Weizen zu trennen.

Der Ausdruck „Zwischenbilanz“ besagt aber auch, daß das Ende des Trends abzusehen ist. Es fällt doch auf, daß größere Einzelausstellungen noch recht junger Künstler, die vielleicht Arbeiten aus vier oder fünf, höchstens sieben Schaffensjahren zeigen, bereits allgemein als „Retrospektiven“ bezeichnet werden. So kurzlebig ist die Kunstgeschichte geworden! Oder sollten diese Vorgänge ganz anderen Gesetzen gehor-

chen als denen der Kunstentwicklung? Die Publizierung neuer Trends scheint mehr und mehr Aufgabe von Public-Relation-Firmen zu werden. Die Kunstkritik hat regelmäßige Anpassungsschwierigkeiten.

Was als „Neue Malerei“ propagiert wird, ist oder war ohnehin – auch wenn es den PR-Leuten gelungen ist, diesen Eindruck zu erwecken – nie die ganze Kunst der 80er Jahre! Näher einem gesellschaftlichen Engagement und sehr viel ernsthafter in der Auseinandersetzung mit dem realistischen Erbe arbeiten oft jüngere Künstler, die – von der Szene her gesehen – am Rande stehen. Ich denke etwa an das gesteigerte Interesse an der menschlichen Figur, an kunstgeschichtlichen Leitbildern wie Michelangelo oder Grünewald, am Akt als dem Medium allgemeinsten Untersuchungen über Lebenssituationen und Verhaltensmöglichkeiten. Darin kommt

in einer oft sehr abstrahierten Weise (das heißt nicht: in gegenstandsloser Form!) Hochaktuelles zum Ausdruck: die tiefe Beunruhigung über die Gefährdung der Menschheit und die Suche nach Bewältigung.

Die großen, manchmal monumentalen Formate, die von solchen Künstlern bevorzugt werden, sprengen den Rahmen der Privatheit, nicht weil es der Markt jetzt fordert, sondern mit der Kraft ihrer künstlerischen Aussage. Sie schreien förmlich nach gesellschaftlicher Aufmerksamkeit, nach Antwort von einem Partner, von dem die Künstler oft noch wenig Kenntnis haben.



Doris Cordes-Vollert, Bild aus der Serie „Hoffnung: Mensch“, 1983, Dispersion, Kreide, Aquarell auf Tuch (siehe auch die Hefrückseite).

3.

Die geistig-moralischen Wendemanöver sind begleitet von Veränderungen in der finanziellen und organisatorischen Struktur des offiziellen Kunstlebens. In Pressemitteilungen von Museen und Kunstvereinen liest sich das etwa so: „Angesichts der Beschränkungen in den öffentlichen Haushalten wird die Förderung großer und entsprechend aufwendiger Ausstellungen durch private Wirtschaftsunternehmen zunehmend wichtiger. Deshalb wären wir Ihnen sehr dankbar, wenn Sie bei Ihrer Berichterstattung über unsere neue Ausstellung auf die Unterstützung durch Philip Morris hinweisen würden.“

Bildende Kunst wurde in den 70er Jahren als Gegenstand und als Plattform breiten öffentlichen Interesses mehr als zuvor anerkannt. Wachsende Besucherzahlen bestätigen, daß hier massenhafte Bedürfnisse entstanden sind, denen *gesellschaftlich* zu entsprechen wäre. Jetzt wird der ganze Bereich immer mehr, mal offen, mal schleichend, *reprivatisiert*. Das reicht vom Museum als Gratistresor für Kapitalanlagen von Banken und Versicherungen bis zur firmeneigenen Imagepflege (Tetra-Pak sammelt ausschließlich „Konkret-Konstruktives“). „It takes art to make a company great“, heißt die Losung. In tendenzen Nr. 145 („Kunst und Medien“) ist Ernst Antoni den Abhängigkeiten und Interessenverflechtungen von öffentlichen Sammlungen, Ausstellungseinrichtungen, privaten Sponsoren, großen Galerien und den Meinungsmachern in Sachen Kunst nachgegangen. Ich will das hier nicht wiederholen.

Es ist keinem Kunsthallenleiter und keinem BBK-Vorstand zu verübeln, daß er nimmt, was ihm private Hände anbieten. Aber man muß sich darüber klar sein, auch hier gilt am Ende: Wer zahlt, schafft an! Im Einzelfall bekommt man vielleicht das Geld ohne jede Auflage – im ganzen ändert sich der Kurs. Privatisierung fördert ganz bestimmte Qualitäten, daraus wird ein Programm. Dreh- und Angelpunkt der documenta: die goldene Säule; die Bayerische Vereinsbank zeigt in ihren Räumen frühe Druckgrafik aus der Erlanger Sammlung und nennt das „Kostbarkeiten aus einer markgräflichen Schatzkammer“, Museen werden wieder als Musentempel gebaut, über Freitreppen auf Sockel gestellt, raus aus dem Alltag; Zeitlosigkeit ist gefragt, alle Baustile liefern die Versatzstücke wie jetzt für die Stuttgar-

ter Staatsgalerie; Geschichte hat keinen Sinn, sie ist zum Plündern da!

Beim Privatisieren kennt der kapitalistische Staat kein Schamgefühl. Im freiesten Land der freien Welt, den USA, werden zunehmend Gefängnisse von privaten Unternehmern betrieben und von der Justiz mit Häftlingen versorgt, und bei uns beschließen die Steuerschwindler ihre eigene private Amnestie!

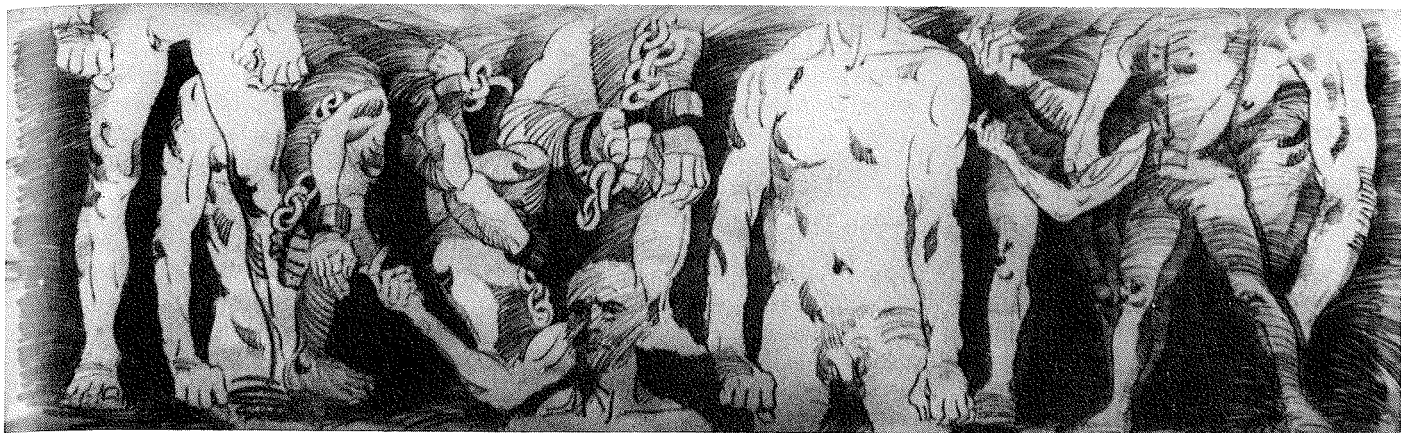
Also: Vorsicht ist nötig. Und Mitbestimmung. Mitbestimmung der Künstler über alle ihre Angelegenheiten – dazu brauchen sie die Mediengewerkschaft. Und wenn die Kunst in der gleichen Zeit, da die arbeitenden Menschen beginnen, sie als Lebensmittel zu begreifen und zu benutzen, in die Hände privater Konzerne übergeht, kann sich auch der DGB nicht mehr aufs Zuschauen beschränken.

4.

Als letzte Diskussionsanregung noch ein paar Überlegungen zur Entwicklung der engagierten Kunst in der Bundesrepublik, die ja seit je mit dem Friedenskampf verbunden ist:

Wenn ich ihre Geschichte – unbescheiden – seit dem Erscheinen des ersten dünnen tendenzen-Heftchens vor fast 25 Jahren, und das heißt seit der Initiative „Künstler gegen den Atomtod“, überblicke, kann ich mehrere Etappen unterscheiden. Wenige Künstlerpersönlichkeiten waren es anfangs, die gegen eine Übermacht ungegenständlicher Richtungen festhielten am Bild des Menschen und an der sozialen Verantwortlichkeit ihres Berufes. Gleichzeitig mit unserer Zeitschrift entstanden erste Gruppenbildungen mit dem Ziel größerer Wirksamkeit. Sie erhielten gegen Ende der 60er Jahre Auftrieb von der sozialen Unruhe im Lande. Die Solidarität mit Vietnam erfaßte viele; Intellektuelle, vor allem Studenten, gerieten in Bewegung. Man hoffte allenthalben auf mehr Demokratie. Als sich auch die Arbeiterklasse wieder kämpferischer zu Wort meldete, orientierten sich auch mehr Künstler gewerkschaftlich, sozialistisch, an der marxistischen Theorie.

In dieser zweiten Etappe schloß man sich vielerorts in Künstlergruppen zusammen: Kunststudenten und -lehrer und Profis und Laienkünstler, Kunstinteressierte, Anfänger und wenige, die schon einen Namen hatten. Sie verband die Absicht, dem politischen Engagement und dem Realismus in der Kunst zum Durchbruch zu verhelfen, mit den



Werkträgten und ihren Organisationen zusammenzuarbeiten. Man stellte zusammen aus – dazu hätten die meisten Mitglieder allein keine Chance gehabt. In vielen Orten wurde auch an gemeinsamen künstlerischen Vorhaben gearbeitet. Die Hamburger Gruppe Werkstatt hat sogar mehrere Grafikmappen zum „Kommunistischen Manifest“ produziert.

Vieles von dem, was man sich vorgenommen hatte, wurde erreicht. Man stand nicht mehr mit dem Rücken an der Wand. Der Realismus kam öffentlich ins Gespräch. Eine Strömung demokratischer Kunst und Kulturarbeit wurde, so widersprüchlich sie in sich selbst war, unübersehbar. Daran waren selbstverständlich viele beteiligt, die keiner der genannten mehr oder weniger lockeren Künstlergruppen angehörten. Durch die Erfolge änderten sich nun auch die Bedingungen, die zur Bildung der Gruppen geführt hatten. Viele Aufgaben konnten jetzt anderswo, in Berufsverbänden und Gewerkschaft, in Zusammenarbeit mit engagierten Galeristen und Bürgerinitiativen, besser erfüllt werden. Möglichkeiten für Realisten, auszustellen und – in Grenzen – auch zu verkaufen, nahmen zu.

In dieser Situation der Erfolge und erweiterten Möglichkeiten – so sehe ich es – wurden die unterschiedlichen Qualitätsansprüche der Gruppenmitglieder zu einem in solchem Rahmen unlösbaren Problem. Früher oder später gingen fast alle Gruppen auseinander. (Die Ausnahme bildeten die Arbeiterfotografen, die sich sogar zu einem Bundesverband zusammenschlossen; aber für sie gelten besondere Bedingungen.)

Mit der Friedensbewegung kam in den letzten Jahren ein neuer kräftiger Schub an Engagement in die Künstlerschaft. Schon daß sich jetzt nicht nur

kleine Initiativen, sondern auch die regionalen Berufsverbände um das Thema annehmen und Ausstellungen organisieren, zeigt eine neue Qualität. Und wer hätte eine so breite Beteiligung an einer derart inhaltlich ausgerichteten künstlerischen Arbeit erwartet, wie sie da zu sehen ist? Da ist etwas in Bewegung geraten, was andere mitreißt: Städtische Museen und Kunstvereine machen stark besuchte kunstgeschichtliche Ausstellungen zur Krieg-/Frieden-Thematik oder stellen stadtgeschichtliches Material zusammen, um vor der Wiederholung der Zerstörungen, die da zu sehen sind, zu warnen. Auch in der Friedenspädagogik kommt man nicht ohne die Bilder aus.

Dennoch spielt die bildende Kunst bei uns in der Friedensbewegung wie auch in anderen gesellschaftlichen Kämpfen noch eine viel zu geringe Rolle. Es fällt ihr schwer, an ihr potentiell Publikum heranzukommen. Noch fehlt der unmittelbare Kontakt, wie ihn die Liedermacher von vornherein haben. Wir sollten darüber sprechen, wie dem abzuhelfen ist.

Auch die Frage nach Qualität und Engagement stellt sich erneut. In der Praxis z.B. dann, wenn bei einer Ausstellung von Kunst für den Frieden entschieden werden muß, was gezeigt wird und was nicht. Der Münchner BBK etwa hat in „Kriegsmale – Friedenszeichen“ nur ein Viertel der eingereichten Arbeiten ausgestellt. Anderswo wurde nichts ausjuriert. Es ist dringend nötig, solche Erfahrungen auszutauschen. Denn wir wollen möglichst viele Künstler in den Friedenskampf einbeziehen – er entspricht ja ihren elementaren Interessen! Und wir wollen in den Friedenskampf Kunst von hohem Anspruch einbringen – denn es geht um die Fortexistenz der menschlichen Kultur!

Enric Rabasseda, Widerstand und Befreiung, 1983, Bleistift/ Papier 110 x 350 cm.

Das kunsthistorische Forum der Volkshochschule in Wuppertal unter Leitung des Kunsthistorikers Peter Friese stand 1983 unter dem Thema „Kunst und Mythos“. Die großformatige Zeichnung Rabassedas, die wir abbilden, entstand für die an dieses Forum anschließende Ausstellung gleichen Themas. Der Künstler schreibt dazu:

„Das Aufbegehren der Menschen gegen Ungerechtigkeit und Unterdrückung ist so alt wie die Menschheitsgeschichte, wie ihre Teilung in herrschende und beherrschte Klassen.

Solange es Unterdrückung gibt, solange gibt es auch Widerstand, wobei ich an die griechischen Sklavenaufstände, an den Spartakusaufstand, an den Opfergang der Bürger von Calais, an die Pariser Communarden und an die Oktober-Revolution denke.

Die Legenden von menschlicher Größe, von Widerstand und Befreiung, verschmelzen im Laufe von Jahrhunderten zu einer Mischung von Realität und Mythos.

Diese Verstrickung hat mich fasziniert und angeregt, aus Kunst und Realität eine neue Bildwirklichkeit – einen Mythos von Widerstand und Befreiung – entstehen zu lassen, wobei ich mich künstlerisch von Rodin und ideell von Friedrich Engels habe inspirieren lassen.“

„Schlecht gemacht – gut gemacht“

Aus der Diskussion
beim tendenzen-Gespräch

Enric Rabasseda, Wuppertal: Qualität ist eine Sache, die sicher jeder für sich möchte, ich meine aber, daß sie jahrelang als zweitrangig gegolten hat – im Gegensatz zum Engagement. Ich will damit nicht sagen, daß Engagement nichts wäre, heutzutage brauchen wir es mehr als je zuvor, aber wenn wir das Qualitätsmoment, das formale, nicht berücksichtigen, bleiben wir mit unserem Engagement auf der Strecke. Ich kenne tendenzen seit dem ersten Tag, da wurde immer sehr viel gemacht, aber ich meine, daß es höchste Zeit ist, daß der Qualität der gleiche Platz eingeräumt wird wie dem Engagement. Heute werden die Massen mit Tausenden von Bildern überzogen – darum ist es sehr schwierig geworden, Bilder zu machen, die wirklich treffen. Bei der Diskussion in der Woppsweder Kunsthalle haben wir lange Zeit überhaupt nur über die Inhalte der Bilder gesprochen, aber viel zuwenig darüber, wie das denn gemalt ist. Der Maler spricht doch mit seiner Malerei nicht nur durch Inhalte, die Malerei muß doch auch gekonnt sein. Ich glaube, es hat auch einige Kollegen gestört, daß lange nur literarisch über die Bilder gesprochen wurde.

Richard Hiepe, München: Das Besondere an der großen Wirkung der Kunst der DDR in unserem Land ist ihre große Qualität. Die Schwierigkeiten, von denen Enric gesprochen hat, sind speziell Schwierigkeiten unseres Kreises. Wir haben diese Probleme aus der überspitzten Kunstdiskussion der Apokalypse. Wir sind trainiert darauf, die Kunst abzuklopfen nach den richtigen Inhalten. Ich schließe gar nicht aus, daß ich dabei mitgewirkt habe, das etwas falsche Inhaltsdenken reinzubringen. Man muß lernen. Die Kunst der DDR kommt offensichtlich nicht mit vordergründigen Inhalten daher, sondern stark mit dem, was wir lange als bürgerlich verlästert haben: mit malerischen und plastischen Qualitäten. Auch bei uns hier ist das Gefühl für Qualität vorhanden. Aber es wird von der Kultur des späten Kapitalismus fortwährend mit Füßen getreten. Und es wird in eine falsche Richtung ge-

lenkt. Es gibt den lapidaren Satz von Marx: „So schafft erst die Kunst das kunstsinnige Publikum.“ Das ist die marxistische, die materialistische Seite der Ästhetik. Dieser Spruch, der ja zuerst sehr schwer verständlich ist, wird verdeutlicht, wenn man ihn – wie Brecht – überträgt in das Modell von der Demokratisierung der Kunst: Nicht die Kunst den Massen überlassen und nicht – noch schlimmer! – die Massen der Kunst anpassen. Demokratisierung der Kunst ist – und damit ist Brecht genau bei Marx –, den kleinen Kreis der Kenner zu einem immer größeren zu machen.

In beiden durch eine große Kunst- und Kulturgeschichte geprägten deutschen Staaten ist ein hochentwickeltes kunstsinniges Publikum vorhanden. Und es ist unserem Gegner nicht gelungen, dieses geschichtlich gewachsene Bedingungsverhältnis von Kunsterwartung, Kunstbedürfnis und vorhandener Kunst zu zerstören. Es ist ihm vielleicht gelungen, es in eine bestimmte Richtung zu kanalisieren; die Höhepunkte waren in der Zeit zwischen 1955 und 1965. Aber letztlich ist es mißlungen, einen sehr engen Kunstbegriff durchzusetzen. Wer sich heute für die Kunst der DDR interessiert, bis tief hinein ins Bildungsbürgertum, das weiß ich durch meine Arbeit als Galerist, das sind immer Leute, die nicht befriedigt sind durch das, was ihnen bei uns als herrschende Kultur angeboten wird. Selbstverständlich werden sie auch nicht befriedigt von dem, was wir hier meistens produzieren. Das ist aber eine Nebenfrage. Wichtiger ist, daß das, was da von der 9. Kunstausstellung der DDR zu uns herübergekommen ist, der bildenden Kunst die Qualität eines Mediums gibt. Ab einem bestimmten Punkt hat bildende Kunst, auch das Tafelbild, die Möglichkeit als Medium zu wirken. Es sammelt sich hier, ich habe das in Köln in der Sammlung Ludwig gesehen, ein breites Publikum, das seine Sehbedürfnisse befriedigt. Die sind oft gar nicht einverstanden – aber sie können über diese Bilder reden, können darüber nachdenken, die Bilder geben auch Schichten

etwas, die ein Beuys nicht erreicht. Das ist kein Vorwurf an Beuys. Aber das hat er nicht – das will er auch abschaffen, das Tafelbild ist ja für ihn tot. Es ist aber offensichtlich nicht tot, und auch die Darstellung des Menschen nicht. Das ist eigentlich die Rechtfertigung unserer Arbeit.

Eva Boehme, Bremen: In der Woppsweder DDR-Ausstellung gibt es für meinen Begriff zwei ganz verschiedene Richtungen: eine, die über das Emotionale geht, die ganz direkte Darstellung, wie bei Sitte, und dann eine sehr intellektuelle Kunst, die Gegenstände und Menschen bildhaft unheimlich schön darstellt, Arno Rink etwa oder Ulrich Hachulla. Bilder aber, die wahnsinnig schwer zu verstehen sind und sicher auch nur verstanden werden, wenn bestimmte intellektuelle Kenntnisse vorhanden sind. Da braucht man, glaube ich, ganz unterschiedliche Herangehensweisen. Und ich finde es auch ganz typisch für die DDR-Entwicklung, daß da so ganz verschiedene Strömungen auftauchen.

Jürgen Waller, Bremen: Also, Richard Hiepe, irgendwie guckst du mit einem rechten oder einem linken Auge etwas blind auf die Malerei der DDR. Wir haben uns in der letzten Woche die Ausstellung mal in Ruhe angesehen und gemerkt, daß die DDR-Maler die gleichen Schwierigkeiten haben wie wir selbst. Wir sind doch alle erst mal Künstler, Maler, und dann sind wir erst Leute, die sich mit Politik auseinandersetzen. Das Problem ist: Jeder Maler meint, er liefert das beste Bild. Da komme ich zurück auf das, was Werner Marschall in seinem Referat über diese Friedensausstellung gesagt hat. Ich bin der Meinung, daß ein Berufsverband eine Interessenvertretung ist und eigentlich kein Recht haben darf, irgendwelche seiner Leute auszuurteilen. Welche Normen gibt es eigentlich, über Qualität zu entscheiden? Ich weiß nicht, ob es ein Qualitätsmaßstab ist, wenn zur 9. Kunstausstellung der DDR eine Million Leute hingehen – oder wenn wir hier was machen und keiner schaut sich's an. Man muß den Begriff Qualität wirklich mal abheben

vom Engagement, vom Inhalt, man muß ein Bild mal nach ganz klassischen Merkmalen betrachten. Nach kompositorischen oder technischen Elementen. Die meisten von uns hier sind ja Bildermaler. Ein Bild zu malen hat auch heute mit den gleichen Problemen zu tun, die auch Dürer oder Michelangelo hatten: mit Dichte, mit Farbe, mit Komposition. Da sind wir bei ganz klassischen Elementen, mit denen wir auch mal wieder anfangen sollten, Bilder zu betrachten.

Thomas Metscher, Ottersberg: Nach dem, was eben gesagt wurde, wüßte ich eigentlich nicht mehr, was Qualität ist. Es wurde mit Recht gesagt, daß heute vormittag zunächst zu sehr über Inhalte diskutiert worden ist. Allerdings wurde danach Qualität nur noch festgemacht am Beherrschen der formalen Mittel. Das ging sehr schnell, da hieß es zum Beispiel beim „Kassandra“-Bild von Heidrun Hegewald: Nun schaut mal: Bei dem Kind, das ist doch keine Kinderhand! Meines Erachtens ist das bestimmt keine Kinderhand, weil eben eine ganz spezielle inhaltliche Aussage durch dieses Kind vermittelt werden sollte. Nun ist die Frage zu stellen, ob diese Aussage den Betrachter mit diesen Mitteln erreicht. Eine Gegenthese deshalb zu dem, was Jürgen Waller eben sagte: Meiner Ansicht nach ist Qualität keine bloße Angelegenheit des Beherrschens formaler Mittel, sondern immer gebunden an ganz bestimmte Intentionen, Funktionen, Inhalte. Das Problem ist ohne bestimmte Konzeptionen, die ein Künstler auch gedanklich zu vermitteln hat, nicht zu lösen. Ich habe mich heute vormittag auch überzeugen lassen, daß Elena Olsens „Hochzeitsmahl“ technische Schwächen hat, aber ich würde dennoch sagen, es ist ein qualitativvolles Bild. Weil es bestimmte Inhalte visuell signifikant vermittelt und auch eine Komplexität von Positionen darstellt. Natürlich ist etwas dann höchste Kunst, wenn alle Details stimmen. Es gibt sicher auch Abstufungen im Rahmen von Qualität. Aber weg von der richtigen Ideologie, bloß hin zu einer formalen Kennerschaft, kann nicht die Position zumindest einer marxistischen Kunstauffassung sein.

Enric Rabasseda: Ich fühle mich jetzt in eine Ecke gedrängt, in die ich nicht gehöre. Es ist komplexer. Nicht nur um formale Qualität geht es, sondern auch um Qualität im Engagement. Bei den Händen geht's nicht darum, daß sie so sein müssen, wie sie Dürer ge-

malte hätte. Aber mich störte bei einigen Bildern der Ausstellung heute, daß manche Sachen minutiös gemalt waren, ganz präzise, und andere auf dem gleichen Bild überhaupt nicht so. Das sind für mich die Widersprüche. Ich kann nicht einen Teil machen, der total stimmt, und einen anderen, der irgendwie verkümmert. In „Guernica“ von Picasso stimmen Hände und Füße und alles vorn und hinten nicht, aber der ganze Komplex des Bildes stimmt. Bernhard Heisig zum Beispiel macht Bilder, auf denen sind manche Hände überhaupt nicht gemalt, und trotzdem kann man sie hundertprozentig erkennen. Wie kommt denn das? Andere Maler versuchen, Hände ganz genau zu malen, mit fünf Fingern, und dennoch stimmt's nicht.

Eva Boehme: Wenn der Nolde eine Sonnenblume malte, dann sieht man, die leuchtet, das nimmt jeder sofort auf: Aha, die Sonnenblume ist das Leben. Im Gegensatz dazu haben wir heute eine Sonnenblume gesehen, da kam gar nichts rüber. Wie Picasso sagte: Manche nehmen eine Sonne und machen daraus einen gelben Fleck, und andere nehmen die Farbe Gelb und machen daraus eine Sonne. Genau darum geht es, daß es auch den Betrachter emotional anspricht. Die Analyse, wie das zustande kommt, ist schwierig, aber fast immer möglich.

Urte Goebel, Marburg: Ich komme aus der gewerkschaftlichen Kulturarbeit und habe keine künstlerische Qualifikation, auch meine Marburger Kollegen sind Laien, und wir sind heftig mit der Qualitätsfrage befaßt. Ich wollte mich auch noch mal auf den Schluß des Referates beziehen und nachfragen, warum eigentlich so viele Arbeiten herausgenommen worden sind aus der Friedensausstellung. Ob es deshalb geschah, weil sie nicht gut genug waren – was mich freuen würde. Denn mein Eindruck ist, daß – wenn Inhalte stimmen – bei uns im gewerkschaftlichen Bereich oder überhaupt im linken Spektrum, ganz egal, um welches Medium es sich handelt, wir alle geneigt sind, formale Mängel in Kauf zu nehmen. Das hat verheerende Auswirkungen.

Carl Nissen, München: Diese Ausstellung ging mit auf meine Initiative zurück. Zunächst war es schwer, die Ausstellung in den zuständigen Gremien durchzusetzen. Dann haben einflussreichere Kollegen in den Vorstands-gremien dafür gesorgt, daß schon im Vorfeld eine Diskussion über Qualität und

Engagement geführt wurde. Das politische Thema bereitete einigen Unwohlsein, weil es sich um eine „literarische“ Vorgabe handle. Diesen Kollegen ging es fast nur noch um Meisterschaft, eigentlich um l'art pour l'art. Es kam ihnen gar nicht so auf die Deutlichkeit des Engagements als Inhalt an, sondern vor allem darauf, als Galerie des BBK für eine gute Ausstellung eine gute Presse zu finden. Schließlich war es fast noch weniger als ein Viertel der eingereichten Arbeiten, was tatsächlich ausgestellt wurde. Die Einsendungen waren weit mehr als erwartet, von ungefähr 425 Arbeiten wurden knapp 100 ausgestellt. Die Auswahl lief zum Teil so, daß die am Ort bekannten und bereits gehandelten Kollegen, wo sich – ich sage das jetzt etwas prononciert – Qualität auch herstellt durch den Handelswert, hineinkommen sollten und dazu Bilder, die von der malerischen Qualität her bestimmte Ansprüche befriedigten. Auf der Strecke blieben Bilder mit richtigen Inhalten und malerischen Schwächen, aber auch sehr viele Bilder, wo beides relativ schwach war. Auch das ist ein Spiegel dafür, was los ist unter den Kollegen – denn die Bewältigung von Engagement und Qualität in gleicher Weise ist natürlich der höchste Anspruch, den wir stellen können. (Anm. d. Red.: Vgl. zu diesem Themenkomplex vor dem Hintergrund der Münchner Friedensausstellung auch die Gesprächsrunde „Der Frieden, das ist der höchste Schwierigkeitsgrad“ mit Carl Nissen, Jost Maxim, Rolf Liese und Ernst Antoni in *tendenzen* Nr. 142, „Qualität und Engagement“.) Was übrigblieb, hatte – das wurde dann auch von der Presse festgestellt – eine etwas resignative Tendenz. Die Rezensionen sahen so aus: Ich, der Kritiker XY, bin der Meinung, daß man schon was gegen die Stationierung der Raketen tun soll; und nun kommen die Künstler mit ihren begrenzten Mitteln und zeigen eine so resignative Ausstellung. Er selbst also als der große Politiker, und die Künstler, das breite Spektrum des BBK, als die Schwachen und Resignativen. Das lief darauf hinaus: Eigentlich kann Kunst sowieso keine politischen Inhalte transportieren. Zum Vorgehen der Jury: Es gab Vorschläge, mit all den Bildern, die vorhanden waren, eine Inszenierung herzustellen. Dagegen gab es eine Menge Einwände, weil sich manche Kollegen doch sehr auf den Schlipps getreten gefühlt hätten, wenn sie in einer Inszenierung vermarktet worden wären. Ich

hatte da auch große Bedenken. Man hätte in den vorhandenen Räumen allerdings selbst dann höchstens 150 Arbeiten hängen können.

Klaus Kofak, Hamburg: Noch mal was zu Worpswede, zu dem Hochzeitsbild – und da sag ich jetzt mal ganz frech: Das ist eine Sache der Praktiker und nicht der Theoretiker. Die formale Stimmigkeit ist in dem Hochzeitsbild keinesfalls da. Das ist für mich, man mag das als bürgerlich oder als traditionell bezeichnen, ein Qualitätsmaßstab, wenn in einem Bild nicht eine harmonische, ausgeglichene Farbgestaltung geleistet wird. Da kann ich nicht partiell sagen: Dieser Kopf ist ganz gut, der andere na ja. Bedeutet die Qualitätsfrage nicht auch für uns, Verantwortung zu übernehmen, Verantwortlichkeit zu zeigen, vor dem Hintergrund, daß Kunst erst mal überhaupt nichts mit Politik zu tun hat, daß aber Kunst gleichzeitig sehr viel mit Politik zu tun hat. Nämlich, daß sie sich einmal auf handwerklicher, künstlerisch sehr unpolitischer Ebene befindet, die aber in Symbiose steht mit den Inhal-

ten. Wir haben die verfluchte Aufgabe, neben den ganzen irrationalen Prozessen, die wir auch noch in den Griff bekommen müssen, individuell, so wie wir strukturiert sind, auch noch rational zu arbeiten. Wir müssen uns nach außen hin mehr als verantwortungsvolle, kreative Gesellschaftsmitglieder darstellen – in unserem Medium.

Doris Cordes-Vollert, Ammersbek: Ich bin der Meinung, wir sollten noch viel mehr als bisher mit neuen Medien und Aktionsformen arbeiten, weil ich es für ein totgeborenes Kind halte, wenn wir heute immer noch nur innerhalb des Rahmens bleiben. In Stuttgart und Hamburg haben wir – gerade zur Friedensthematik – einige erweiternde Erfahrungen gemacht. Wir haben Ausstellungen verbunden mit Aktionen, die wir auf die Straße getragen haben und konnten so ganz neue Zuschauer gewinnen. Wir brauchen unbedingt eine Erweiterung dieses rechtwinkligen Rahmens – Aktionen und Installationen sind da gute Möglichkeiten, die wir anspruchsvoll-schöpferisch nutzen lernen müssen.

Gabriele Sprigath, München: Ich finde, was da eben über die Jurierung bei der Münchner Friedensausstellung diskutiert wurde, ist ein gutes Beispiel, wie mißverständlich das läuft. Wenn ich berichten hätte müssen, was da gelaufen ist, dann hätte ich versucht, deutlich zu machen nach welchen Kriterien die Jury entschieden hat. Wenn von Qualität die Rede ist, dann gibt es ja immer Kriterien, und zwar sehr viele, deswegen ist diese Debatte so schwierig. Meines Erachtens ist da der einzige Ausweg, diese Kriterien öffentlich zu machen, damit die Künstler, die nicht drin sind in so einer Jury, mitkriegen, warum sie ausjuriert worden sind. Aber das läuft ja bisher nicht, das ist noch nirgends so gelaufen. Ich halte das für ein grundlegendes Problem bei der Demokratisierung der Kunst. Man muß es von vielen verschiedenen Ecken angehen – und in unserem Erziehungssystem gibt es nirgends Voraussetzungen für diesen Prozeß. Wenn es um Qualität geht, dann sind unsere Diskussionen an einem toten Punkt. Die einen sagen: Das hat nichts mit





Eva Böhme, *Freudenmädchen*, 1984, 170 × 130 cm (oben); *Geburt*, 1983, 150 × 100 cm, und *Am Ende*, 160 × 125 cm (Seite 36), Öl/Lw. Die Künstlerin schreibt dazu:

„Hier ein paar Thesen:

1. Die Größe der Bilder ist eine wichtige bildnerische Entscheidung. In den dargestellten Ansichten wird keine abgeschlossene Geschichte erzählt, zu der man als Betrachter Stellung beziehen kann oder auch nicht, jedenfalls distanziert bleibt gegenüber einem in sich abgeschlossenen Bildgeschehen in beliebigem Format. Meine Bildgestalten sind lebensgroß, hautnah, verletzlich, menschliche Gegenüber.

2. Sie sind Individuen, aber keine Porträts. Individuen, indem sie bestimmte Eigenschaften haben an Körperbau, Haltung, Mimik, Alter, Haarfarbe, Kleidung . . . Es sollen keine Porträts sein, weil dann verhältnismäßig festgelegte Charaktere Bildgegenstand wären – das zu erkennen und darzustellen, reizt mich zwar sehr, hier aber wäre es den angestrebten allgemeineren Gegenständen hinderlich.

3: Bei den vorliegenden Bildern geht es um das Sichtbarmachen menschlicher Situationen und Emotionen, die grundsätzlich nicht festgelegt, sondern wandelbar sind.

Im Malprozeß selbst suche ich den Menschen und die Bedingungen, die Humanität verkörpern oder bewirken: als vielfältig angegriffene, verletzte und zerstörte oder als mögliche, gewünschte und erträumte. Am Ende des bildnerischen Vorgangs steht für mich erst fest, welche der angedeuteten Tendenzen jeweils überwiegt.“

Politik zu tun, die anderen: Es hat sehr viel mit Politik zu tun. Ich denke mir, daß dieser Qualitätsbegriff auch sehr subjektive Aspekte hat, denn ein Künstler entwickelt sich ja. Er entwickelt sich in einer bestimmten historischen Situation, hinter ihm liegt die Geschichte der Menschheit bis auf den heutigen Tag. Wie verhält er sich zu ihr, nimmt er sie zur Kenntnis, wie setzt er sich mit den Weltverhältnissen heute auseinander? Das alles hat mit dem zu tun, was schließlich bei seiner Arbeit rauskommt. Insofern müßte man den Qualitätsbegriff problematisieren: Nach welchen Kriterien sprechen wir ein Urteil aus? Das fängt an mit dem persönlichen Geschmacksurteil, da müßte man eigentlich nicht sagen: „Das Bild ist schön“, sondern: „Ich finde das Bild schön“. Das wäre ja schon ein Schritt.

Eckhard Froeschlin, Wuppertal: Diese Qualitätsdiskussion bekommt etwas Maltechnisches. Es wird von harmonischen Farben, Auftragsweise usw. gesprochen, als ob das die wichtigen Pole wären – hier richtiger Inhalt und da Maltechnik. Wäre aber nicht dazwischen, was eigentlich unsere Arbeit ist: Bilderfindung. Die Maltechnik ist letzten Endes eine handwerkliche Geschichte, die manche Restauratoren besser beherrschen als wir. Es gibt auch aus unseren Reihen Bilder – die Namen kann man sich jetzt sparen –, aber wenn ich eines beschreibe: So ein Gastmahl, und da sitzen alle obligatorischen Friedensattribute, die dazugehören. Ein Täublein, da hat mal wieder wer unter Beweis gestellt, daß er Taubenflügel malen kann, und dann sitzt da, was weiß ich, Familie mit Kind, das gehört alles dazu, und die bösen Hubschrauber im Hintergrund. Vielleicht zischt irgendwo auch noch 'ne Rakete durch die Lüfte, und alle fühlen wir uns bedroht, auch dieses bukolische Idyll ist bedroht. Das Ganze ist dann vielleicht noch arg stumpf gemalt, und es ist einfach eine Ansammlung von Pflichtübungen. Da ist dann ernsthaft die Frage: Wenn man sowas ausstellt, nützt das oder nützt das nicht? Der Haken liegt nicht bloß in der Produktion solcher Bilder, sondern auch in deren ungenügender Kritik. Das geht auch direkt an die Redaktion, denn solche Sachen finde ich in aller Regelmäßigkeit in tendenzen. Und ich bin mit Sicherheit nicht der einzige, der das Blatt, kraß gesagt, mittlerweile schon mehr aus Solidarität weiterabonniert, denn aus Spaß an der Lektüre.

Grundsätzlich nochmal zum Verhältnis von Bildermachen und Politik: Bilder mache ich bei mir in der Werkstatt und Politik*in meiner Partei oder in einer Friedensgruppe oder wie auch immer. Denn, wenn ich vor der Leinwand stehe, wenn erst mal was an die Wand genagelt und komponiert ist, dann kann mir auch kein Genosse mehr helfen bei den Schwierigkeiten, die beim Bildermachen anfallen. Genau hier bewegt sich der Begriff Qualität auch lang und nicht am Begriff Politik.

Klaus Hübötter, Bremen: Da oben hat jemand ganz was Kluges gesagt. Nämlich, daß Kunst zunächst mit Politik nichts zu tun hat und dennoch absolut politisch ist. Ihr seid ja wohl in einer ziemlich schwierigen Situation, die meisten hier sind Künstler. Ich bin das gar nicht. Wenn ich die Aufgabe hätte, etwas in einem Bild zum Ausdruck zu bringen, dann könnte ich vielleicht irgendsoein Männchen malen, das wäre aber überhaupt nicht überzeugend. Das wäre ganz qualitätslos, weil ich das nicht kann und nicht geübt habe. Da gab es mal in Hannover einen mehr oder weniger berühmten Kunstprofessor, den fragten die Studenten immer, weil er so eine wunderbare Antwort hatte: „Sagen Sie mal, Herr Professor, wie kommt das eigentlich, daß Sie so schön malen können?“ Und dann sagte der: „Tja, wenn Sie mich so fragen, woher das wohl kommt, dann muß ich Ihnen sagen, das ist so.“ Er malte wirklich sehr qualitätsvolle Bilder, gab sich aber gar keine Mühe, den Vorgang zu analysieren. Ich glaube, wenn man rauskriegen will, was Qualität bedeutet, muß man fragen, wie ein Beschauer von dem, was er sieht, überzeugt wird. Wer etwas am überzeugendsten darstellen kann, der ist auch am qualitätsvollsten. Es ist mit Sicherheit richtig, daß ohne Inhalt die Qualität nicht beurteilt werden kann. Es ist bestimmt auch richtig, daß Kunst sich nicht abliest wie eine politische Analyse. Viele von euch werden – wenn sie nicht gerade den Auftrag haben, einen bestimmten Inhalt darzustellen – etwas malen – und ohne daß sie es merken, ist das nachher sehr politisch. Denn schöne Bilder, von Modersohn oder von wem auch immer, sind allein dadurch schon politisch, daß sie schön sind, indem sie etwas erhalten. Und dafür tretet ihr und treten wir ja auch ein, daß so etwas erhalten bleibt und angesehen wird.

Heinrich Gewecke, Hannover: In Hannover wurde eine jurfreye Ausstellung

gemacht, da habe ich etwas Merkwürdiges beobachtet. Da waren total versumpfte Heidelandschaften, also farblich versumpfte, aber auch hochkalkulierte und durchdachte in Bronze gegossene Reliefs. Es war alles mögliche vertreten. Hier läßt sich der Streit festmachen: Wer ist der Kenner, wer kann Qualität festlegen? In drei Tagen sind etwa 2000 Besucher durch die Ausstellung gegangen, ein buntgemischtes Publikum, und jedes Bild, jede Art von Kunst, hat seine Liebhaber gefunden. Das heißt, dieses breite Spektrum, das angeboten wurde, entsprach in etwa den Möglichkeiten, Kunst zu rezipieren. Von daher, denke ich, kommt noch ein zusätzliches Problem auf uns zu, wenn wir Qualität versuchen zu definieren, weil es viele Ebenen gibt, auf denen man Menschen an Kunst heranführen kann.

Udo Meyer, Wuppertal: Es ist für mich selbstverständlich, daß ich, wenn ich etwas mache, zuerst einmal das Formale bewältigen will. Was nützt mir der ganze Inhalt, wenn ich den auf meinem Notizblock stehen habe, und ich kann ihn nicht praktisch unterbringen. In der DDR-Ausstellung waren im ersten Raum Architekturbilder, kleine Formate, die ich in ihrer Bescheidenheit ganz hervorragend fand. Da sah man, der Maler hat das, was er machen wollte, in seiner Ureigentümlichkeit in den Griff gekriegt. Das muß er können, sonst wäre er ja kein Maler, da könnte er Filmemacher oder irgendwas anderes sein. Hier bei uns gab es den Fehler, daß man das ganze Handwerkliche über Bord geworfen hat und meinte, so könnte man Kunst machen. Logisch, daß das dann dünnblütig wird. Wenn ich das mal auf andere Medien übertrage: Warum ist denn ein Buñuel-Film so gut? Weil Buñuel die Möglichkeiten, die er filmtechnisch hat, auch verarbeiten kann. Sonst hätte er auch niemals die Inhalte glaubhaft transportieren können. Warum haben wir Angst, die Dinge mal zu zerpfücken, zu sezieren? Dann werden wir die Fehler sehr deutlich sehen und finden auch die richtigen Begriffe. Warum ist uns die Qualität, die van Gogh in seinen Bildern hat, so deutlich? Wenn man das nicht rausschälen könnte, dann hätte es gar keinen Sinn, mit irgendwelchen Begriffen umzugehen. Irgendwo ist das auch lesbar, und ich störe mich, daß das alles immer erst nach hundert Jahren transparent werden soll.

Wenn ich Handwerk sage, dann nur im

Guido Zingerl:

Zu den Bronzeplastiken Udo Meyers, vorgestellt auf dem tendenzen-Gespräch

Da steht ein Kopf vor mir auf dem Tisch. Ein Frauenkopf. Der erste harmlose Blick suggeriert eine Schublade: Büste konventionell. Doch der Blick bleibt hängen, nähert sich, und in diesem Näherkommen, optisch und inhaltlich zugleich, tun sich Abgründe auf. Man kann erschrecken vor dem Blick dieser Frau. Oder ist sie erschrocken? Erblickt sie Entsetzliches? Überlegt sie ihre Verteidigung? Sehr konzentriert, verlässlich, böse, tapfer. Da sehe ich auch die Brüche im Material. Naturalistisch fast das Kopftuch, ein Abdruck. Ihr Haar muß klatschnaß sein darunter vor Angst. Und Brüche in der Oberfläche, in der Haut. Auch der Maßstab (der Kopf ist ein bißchen kleiner als natürliche Größe) trägt dazu bei, das Unheimliche zu verstärken.

Daneben ein flacheres Relief. Ein Körper ist im Schlamm, im Sand schon versackt. Ein Torso irgendwie, aber kleine Stücke liegen herum, Knochen, Finger. Was der Frauenkopf erschaut hat, hier ist es schon vollzogen.

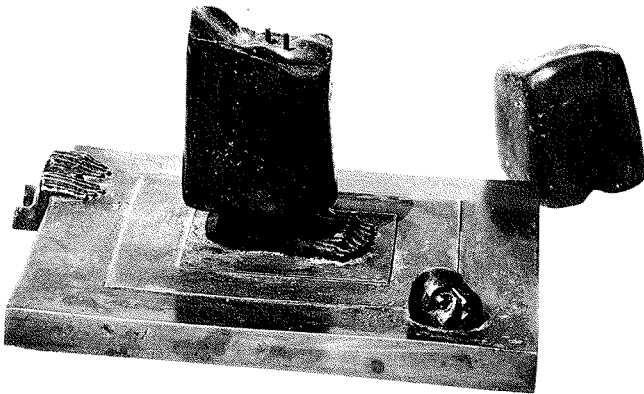
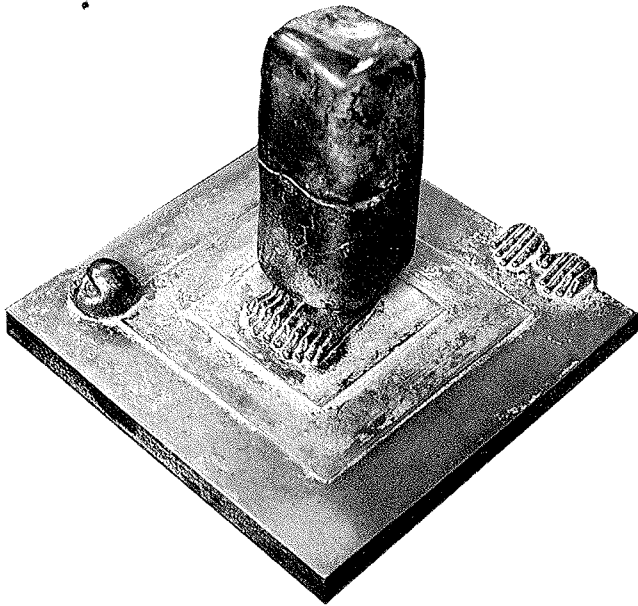
Ein anderer Kopf wird auf dem Kissen präsentiert. Eine Kopfruine. Zerschlagen und aufgespalten ruht sie auf Seide, auf Schaumstoff. Das Kissen wieder ein Abdruck, der Kopf modelliert. Ein wahnwitziger Gegensatz, ein schwarzer Spaß, überhaupt nicht spaßig.

Über den Rand einer Platte, einer Grabplatte vielleicht, greifen Hände, klammern sich an, betteln um Leben, um Hoffnung. und eigenartigerweise umgibt sich dieser Schrecken mit einer dunklen Würde. Ich werde sehr an die Lieder des Wiener Karl-Georg Hirsch erinnert.

Diese Würde ist es auch, was Meyers Arbeiten weit von metallischen Gags entfernt.

Es ist Menschliches angesichts des Todes.

Der in Wuppertal lebende Bildhauer Udo Meyer, 1939 geboren, studierte nach Beendigung einer Steinmetzlehre an der Werkkunstschule Wuppertal und an der Kunstakademie Düsseldorf.





Zu seinem Werk „22. November 1983“ (Dispersion/Acryl auf Papier/verzinkter Maschendraht, 285 × 190 cm) und zu vier parallel dazu entstandenen Gouachen („Ohne Titel“, jeweils ca. 30 × 45 cm) schreibt der Künstler Klaus Kofak unter anderem:

„Am 22. November 1983 befanden die Abgeordneten des Bundestages über die Genehmigung zur Stationierung neuer amerikanischer Waffen. Dieses Datum war der vorläufige Höhepunkt in der kontroversen Auseinandersetzung zwischen Vernunft und Irrsinn, Vertrauen und Angst, Menschlichkeit und Verachtung, Kontrolle und kalter Automatik (...). Ein Experiment, als freischaffender Künstler dieses Datum zum Anlaß eines ‚enviroments‘ zu machen, stellte eine am 22. November 1983 von 17 bis 22 Uhr dauernde, öffentliche Aktion dar. Sie fand statt in der Schanzenstraße in Hamburg 6 in einem von der Straße öffentlich einsehbaren Atelierraum. Ausgangspunkt meiner Malaktion war eine menschliches Gesicht. Es wurde zwischen mir und dem Publikum vereinbart,

daß ich meine Arbeit auf der 280 × 190 cm großen Fläche ca. alle 1/2 Stunde unterbreche, um dem Publikum auf diese Art und Weise möglichst nah eine Teilnahme am künstlerischen Prozeß zu ermöglichen, andererseits mich anregen zu lassen oder auch mich überprüfen zu müssen (...). Nach gut vier Stunden war ich alleine und beendete die sehr früh entwickelte Grundstruktur der Arbeit. Eine Woche wurde sie im Schaufenster ausgestellt. Einige Monate später, nach einem Atelierumzug, stellte ich mir die Frage, was mit dieser Arbeit geschehen solle. Es folgte eine unwesentliche Überarbeitung, das Aufziehen auf einen festen Träger und die Rahmung wurde notwendig, weil ich die Arbeit mit verzinktem Maschendraht einfaßte. Daneben entstanden vier kleinformatige Gouachen, die nochmals den Prozeßcharakter verdeutlichen, indem ich das Motiv des Großformats (von rechts nach links) weiterzuentwickeln suchte. In Betracht der nun doch intensiven Nacharbeitung einer Arbeit, die aus öffentlichem Anlaß, unter öffentlicher Beteili-

gung sich entwickelte, hielt ich es für konsequent, sie der Öffentlichkeit zugänglich zu machen und sie ihr dauernd ‚zuzumuten‘.“

Inzwischen hat der DGB Hamburg das Werk als Schenkung angenommen (nachdem die Grün-Alternative Liste Hamburg, der es der Künstler zuerst angeboten hatte, nach anfänglichem Interesse nichts mehr von sich hören ließ). Noch allerdings ist auch beim DGB die Auflage des Künstlers nicht erfüllt, das Bild und die als Leihgaben dazugereichten Gouachen müßten im öffentlichen Raum ausgestellt werden. „Derzeit noch“, so Klaus Kofak, „liegen die Arbeiten abseits in den Lagerräumen des DGB-Hauses. Der zur Hängung vorgesehene Sitzungssaal soll noch renoviert werden ... Noch bin ich voller Hoffnung!“

Zusammenhang mit künstlerischen Einfällen und Visionen oder Ideen. Das Künstlerische kann ohne das Handwerk nicht leben. Und was das letztlich ist: Kunst, kann niemand wissen, aber das macht es geheimnisvoll.

Jürgen Waller: Ich habe oft in Jurys über Annahme und Ablehnung von Malerei zu entscheiden und muß offen zugeben: Ich weiß oft gar nicht, warum ich das und das für gut oder für nicht gut finde. Man kann wirklich nicht alles an einem Bild ablesen. Warum ist van Gogh damals nicht erkannt worden? Weil die naturalistische Auffassung, die man zu seiner Zeit hatte, nicht mit dem konform ging, was er machte. Das stimmte für die damals vorne und hinten nicht. Natürlich stimmt es heute für uns, wir haben uns angewöhnt, diese Qualitäten zu sehen. Für uns ist es wichtig, daß ein bestimmtes Bildthema eine gewisse Kompositionsschematik hat. Die muß ich lernen, ich muß selbst als ein Betrachter vor meinem Bild stehen. Ich muß mich selbst emotionalisieren, denn sonst kommt nichts rüber. Es gibt kein Bild, das keine Fehler hat, kein absolutes Kunstwerk, da kann man bei der Mona Lisa anfangen. Sonst bräuchten wir alle keine Bilder mehr zu malen. Wir wollen ja schließlich selbst alle das absolute Kunstwerk schaffen. Aber das Thema, das uns bedrängt, muß über eine eigene Erfahrung laufen. Schon damals, die ganze Diskussion gegen die Aufrüstung, dann war ich während des Algerienkrieges in Frankreich – ich konnte diese Bilder nur malen, weil ich selbst mit dringesteckt habe, selbst mit Häusern gegen die OAS verteidigt habe. Der Vietnamkrieg später war sehr weit entfernt, aber da kamen diese Massenbewegungen, da steckte man eben emotional mit drin. Oder Berufsverbote: Ich kannte einen Betroffenen, der mit mir in der Gruppe „Rote Nelke“ in Westberlin war. Wir haben lange über dieses Thema diskutiert, ich war mit auf dem Gericht und habe mir das angehört – sonst hätte ich kein Berufsverbotsbild malen können. Man muß wirklich in der ganzen Thematik drin sein. Und das, was ich mal gelernt habe, die Technik und das alles, das muß ich vergessen haben. Man kann keine Kunst lernen, man kann eigentlich nur lernen, ich möcht' fast sagen, wie man den Pinsel hält. Ein anderes Problem bei dieser Qualitätsgeschichte: Wer kauft die Sachen? Der Kunstmarkt kann vielleicht noch einen wie mich verkraften, aber im

Prinzip ist er doch für engagierte Leute zu. Ich erlebe oft genug, daß sich linksfühlende Leute zu mir ins Atelier kommen, die reichlich verdienen – Professoren usw., ich rede nicht von Arbeitern –, die diskutieren über Bilder und gehen wieder nach Hause. Die denken überhaupt nicht dran, ein Bild zu kaufen. Uns geht's doch im Prinzip wie einem Schauspieler, der vorm Spiegel redet.

Richard Hiepe, München: Ich möchte das Thema mal von der Seite angehen, wie unsere Gegner, unsere Kritiker es sehen. Jahrzehntelang, eigentlich die meiste Zeit meines Lebens, ist in den mir bekannten Medien und Feuilletons des Westens die Kunst der DDR lediglich als „Politkunst“ herabgewürdigt worden. Es war einhellige Meinung: die Kunst der DDR, die der Sowjetunion sowieso, hat überhaupt keine Qualität. Was sie haben, ist ihre Gesinnung, ihre Parteilichkeit. Das ist aber auch alles. Plötzlich kippt das um. Ins Gegenteil. Seit Ludwig und andere Sammler einsteigen, sagen sie: „Na klar, Qualität haben die, aber die haben ja kein Engagement mehr. Das einzige, was die vielleicht noch haben, ist Regimekritik – und die haben sie ja weiß Gott nötig.“ Was ist denn in den Feuilletons Qualität? In der sogenannten Szene wurde notgedrungen das Problem der künstlerischen Qualität abgeschafft. Wir können uns darüber unterhalten, streiten, darunter leiden – jeder leidet unter dem Problem der Qualität, weil es überall schwer ist. Die anderen haben es abschaffen müssen. Was sie bringen, bei Beuys oder beim „Denkloch“ von Walter de Maria, das mögen neue Qualitäten sein, bisher unerforschte, aber sie haben offensichtlich mit dem, worüber wir hier streiten, außerordentlich wenig zu tun. Noch ein Beispiel: Klaus Staeck, da hat es nie eine Frage gegeben, daß der Qualität und Engagement vereinigt, nie! Ich kenne eigentlich keine Stimme eines führenden Kritikers, der das, was man uns immer erbittert vorwirft, hier anbrachte. Staeck, ja der hat beides: revolutionäres Engagement, sogar Sozialismus billigt man ihm zu, und er hat ganz hohe Qualität. Und warum? Weil er sich eines neuen Mediums bedient! Da werden sie feierlich. Dieses Aufgreifen des neuen Mediums erschüttert sie. Darin liegt nicht eine wirkliche Anerkennung für Staeck, den ich hochschätze, darin liegt etwas ganz anderes. Die Polemik gegen uns, die gleiche Polemik, die sie gegen die DDR richten.

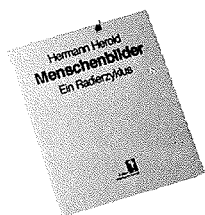
Was sie nicht wollen, ist die Verbindung von Qualität und Engagement oder Qualität und Parteilichkeit auf dem Gebiet der realistischen Malweise. Als Kunsthistoriker erinnere ich an die Eiertänze, die Hoffmann um Goya in Hamburg gemacht hat oder an die Eiertänze um Courbet. Es ist immer das gleiche Problem: Wenn Maler einen Beitrag zur Geschichte der Revolution in ihrer Epoche leisten und hohe künstlerische Qualität haben, gerät die herrschende Kunstkritik ins Zittern. Das wollen sie nicht.

Ursula Troost, Düsseldorf: Es gibt von Brecht auch diesen schönen Satz: Die Betrachtung der Kunst funktioniert nur, wenn es eine Kunst der Betrachtung gibt. Wenn nicht von der sinnlichen Wahrnehmung her etwas funktioniert, wie dann? Jürgen Waller sagte, er sitze in einer Jury und könne nicht genau sagen, warum ein Bild rausfliegt oder nicht. Aber das könnte natürlich in der Kunst der Betrachtung, in der Analyse, geleistet werden. Das ist eine Aufgabe, die sich nicht von selbst löst. Das muß erlernt, geschult werden. Ich denke an die Kunsterzieher und das Fach Kunsterziehung in der Schule. Da könnten Heranwachsende und später Erwachsene lernen, warum eine versumpfte Landschaft, wie sie da zitiert wurde, eben nur versumpft ist und keine Qualität hat.

Doris Cordes-Vollert, Ammersbek: Ich glaube, daß das alles nicht so rein rational erklärbar ist. Nur mit formalen oder auch inhaltlichen Kriterien. Es ist wohl doch auch eine Lebenshaltung, eine Haltung zum Leben, die mitwirken, die aus einem Bild ablesbar sein muß. Eine Erfahrungssache, die eine sinnlich-emotionale Ebene berührt.

Guido Zingerl, Fürstentfeldbruck: Da sollen ständig Kriterien offengelegt werden. Ich bin jetzt seit 20 Jahren in vielen Jurys tätig und will euch bloß einmal erzählen, was da so geredet wird. Heute sind zum Beispiel die Worte gefallen: harmonisch, dicht, raffiniert, dünnflüssig, sinnlich-emotional, und dann vor allem immer wieder: schlecht gemacht und gut gemacht. Das sind genau die Worte, die in den Jurys gehandelt werden. Von mir auch. Man kann sich ein Bild erst mal anschauen, dann kommt das Subjektive: gefällt's mir oder nicht, und dann kann man schon sagen: Na ja, die Hand stimmt nicht. Aber im Grunde genommen wird das mit solchen Worten abgetan. Und ich meine: Gott sei Dank! Stellt euch vor, was wäre, wenn eine

Menschenbilder · Ein Radierzyklus



112 Seiten
50 S/W-Abbildungen
Format 21×25 cm
DM 28,-

Vielerlei Menschliches, mancherlei Menschen, allerlei Menschenbilder: groteske Verbogenheit neben aufmüpfiger Stärke, Vertrautes und Verdrängtes, archaisch fast überzeitlich einiges, anderes historisch konkret, private neben gesellschaftlichen Zuständen, horrige Szenen kontrastiert mit Zärtlichkeit, manches, das schockiert, manches, in dem man sich erkennt, vieles, über das sich streiten läßt, aber es erscheint mir ganz unmöglich, sich der Betroffenheit zu entziehen.

Jürgen Grimm

Bestellungen mit beigefügtem Verrechnungsscheck Post/Bank (+ 3,- DM Porto und Verpackung)



Edition Hermann Herold
Friedrichstr. 24 · 6800 Mannheim 24 · Tel. (0621) 857026

Qualität mit Worten so exakt beschreibbar wäre. Dann bräuchten wir ja nicht mehr malen. Der Unterschied von Text und bildender Kunst wird da richtig deutlich.

Jürgen Waller hat mir sehr aus dem Herzen gesprochen: ein großer Teil unserer Unsicherheit über den Begriff Qualität resultiert aus unserem Eckensteherposten. Das Damoklesschwert Qualität schwebt ständig über uns als künstlerischer Minderheit. Wir haben viel mehr Angst, als einer, der ständig verkauft, zu dem die Leute kommen, der einen Widerhall in den Zeitungen hat. Es passiert dort nämlich folgendes: schlechtere Bilder laufen auch noch mit. Die Konfrontation von schlecht gemacht und gut gemacht ist dann nicht so persönlich, so schlimm, wie es bei uns oft rauskommt. Dann ist in einer Ausstellung halt auch einmal ein schlechterer dabei. Und das geht. Wir haben zum Beispiel, wenn wir im „Schutzverband Bildender Künstler“ jurieren, eine ganz gute Methode entwickelt. Das sind so Eselsbrücken, aber es geht nicht anders. Wir nehmen zuerst die drei fürchterlichsten Dinge, die einem ins Auge stechen – da sind wir uns meistens einig. Die stellen wir in die eine Ecke. Und die, bei denen die meisten finden: Mensch, das ist toll, die stellen wir in die andere Ecke. Und damit haben wir so eine Art Maßstab. Da frachten wir dann das andere hinein. Anders, glaube ich, geht's nicht.

Werner Marschall, München: Es wurde gefragt, warum die Qualität von van Gogh heute so ablesbar ist. Keiner zweifelt mehr daran. Ich weiß auch nicht, warum, und staune darüber. Aber in van Goghs Tagebücher lese ich, wie er ständig selber daran gezweifelt hat. Auch deshalb, weil er überhaupt keinen Weg gefunden hat, andere Leute von seiner Qualität zu überzeugen. Hinterher kann man sagen: Ja, da galt ein naturalistischer Kunstbegriff, den hat man jetzt nicht mehr, wir haben jetzt einen Kunstgriff, der van Gogh entspricht. Das ist eine historische Wandlung. Das sind Vorgänge, die die gesamte Weltanschauung umfassen und die ganzen gesellschaftlichen Verhältnisse. Damals, zu van Goghs Zeiten, war der Kunstbegriff von der Bourgeoisie geprägt, während die Arbeiterklasse gerade erste Kräfte sammelte auf diesem Gebiet – und heute schaut das Kräfteverhältnis ganz anders aus. Es hat eben auch historische Gründe, warum es so verschiede-

ne Auffassungen gibt, warum eine Sonnenblume, die von Gudrun Brüne gemalt ist, mit einer van-Gogh-Sonnenblume verglichen runterfällt. Aber ist das der einzige Gesichtspunkt? Die steht doch dort in dem Bild in einem ganz anderen Zusammenhang. Ich sage das, damit wir nicht zu vorschnellen Urteilen kommen, damit wir nicht urteilen, bevor wir in die Bilder eindringen. Auf die Dauer kann man das nämlich nicht machen. Man muß die Bilder ernstnehmen.

Parivash Hakimi, Frankfurt: Ich bin weder Künstlerin noch Kunsthistorikerin. Wir reden die ganze Zeit von Qualität und Engagement der Künstler, aber, Jürgen Waller hat es schon erwähnt, es wird kaum davon gesprochen, wie diese Künstler leben. Engagement, zum Beispiel in Gewerkschaften, muß sein, das ist klar, und es ist auch gut, daß es Verbände gibt. Aber die Künstler sind doch sehr vereinzelt, sehr allein. Und wenn man die Friedensbewegung sieht: Da kommen die bildenden Künstler bei Veranstaltungen viel weniger zur Geltung als etwa die Liedermacher. Das ist nicht gegen Liedermacher gerichtet, ich finde sie sehr wichtig. Aber bildende Kunst hat in der Friedensbewegung, schon damals bei „Kampf dem Atomtod“, eine ganz wichtige Rolle gespielt. Davon ist heute wenig zu merken. Warum kauft dieses Publikum keine Kunst? Ich habe selbst wenig Geld, aber wenn mir was gefällt, emotional oder vom Inhalt her, dann kaufe ich es, wenn ich es mir leisten kann. Viele Freunde kaufen große Mengen Bücher. Das ist schön. Literatur und Musik sind auch wichtige Künste. Aber man braucht auch Bilder. Noch etwas fällt mir auf: Wenn Leute, auch fortschrittliche Menschen, Kunst kaufen, dann meist von Künstlern, die schon einen Namen haben. Auch wenn es sich um sehr kommerzielle Kunst handelt. Das finde ich unheimlich schade. Es sollte jeder von uns einzeln anfangen, nicht nur in Ausstellungen zu gehen, sondern auch Sachen zu kaufen, vor allem von noch nicht so bekannten Künstlern. Auch das gehört zur Solidarität.

Ausstellungssysteme...

ab 490,- DM *Nwst.

18 lfd. Meter

für: Initiativen + Galerien
Museen + Aussteller
Schulen + Architekten
+ alle,
die etwas vorzeigen wollen!

Prospekt anfordern:
exposet Postfach 50 04 64
2000 Hamburg 50

Weißer Villa, Woge, Walkman

**Drei junge Künstler aus Hamburg
von Ursula Leibinger-Hasibether**

Jörg Baumgartens „Jugendlicher“ beansprucht beinahe die gesamte rechte Hälfte des hochformatigen Gemäldes. Er ist mit einer schwarzen Lederhose, schwarzen Stiefeln, einem knallgelben T-Shirt und Jeans-Westen bekleidet. Am linken Handgelenk trägt er ein mit Nieten besetztes Lederarmband, aus den Haaren wurde eine stachelige Punkfrisur. Der Junge ist von der Seite zu sehen, sein Gesicht wendet er dem Betrachter nur so weit zu, daß die rechte Gesichtshälfte nahezu verdeckt ist.

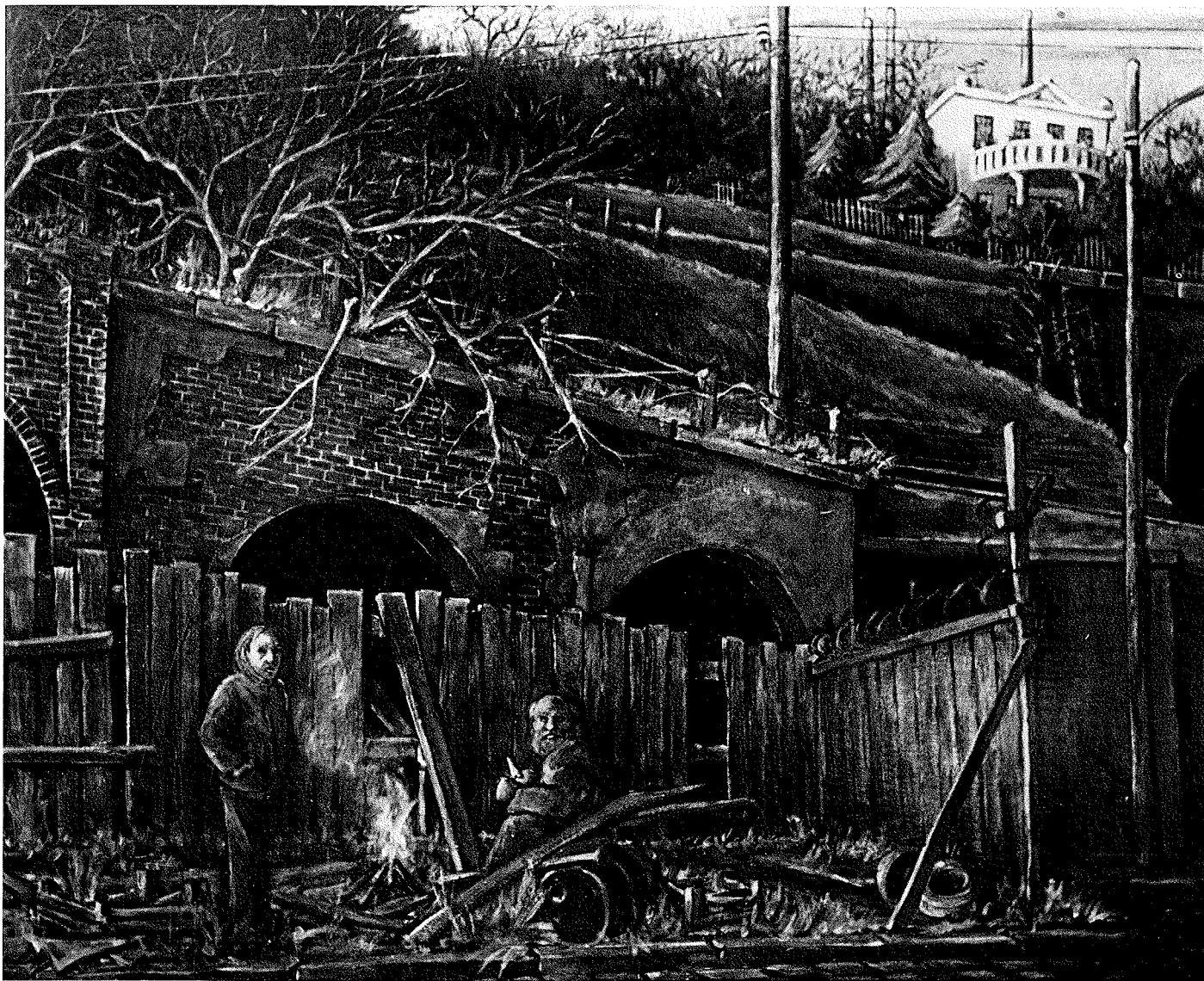
Die Umgebung bleibt im Dunkeln. Der Junge steht auf dem Bürgersteig an

einer Hausecke, auf der gegenüberliegenden Straßenseite ein mehrstöckiges Haus mit schwach erleuchteten Fenstern, Altbausubstanz, nicht heruntergekommen, nicht luxussaniert. Dahinter ragt ein Hochhaus auf, die City mit ihren Bank- und Versicherungspalästen.

Vor diesem Hintergrund also steht ungelent und hölzern der Jugendliche, abweisend und unsicher zugleich. Seine Unentschlossenheit und sein Zögern, im Bild festgehalten, bewirken eine schwer erträgliche Spannung. Daß der Junge allein und in dieser Größe dargestellt ist, gibt dem Bild etwas Monumentales.

Der jugendliche Typ ist wichtig, wird ernst genommen.

An dieser Stelle könnte man einwenden, warum der Künstler dann nicht mehr auf Details und individuelle Züge geachtet und diese dann sorgfältiger herausgearbeitet habe. Weil es Jörg Baumgarten vielleicht nicht um einen einzelnen, benennbaren Jungen ging, sondern vielmehr um die vielen Jugendlichen in diesem Land, deren Zukunftsperspektiven unklar sind, die deshalb unsicher und häufig sehr isoliert sind, die zögern, die noch nicht wissen, welchen Weg sie einschlagen sollen.

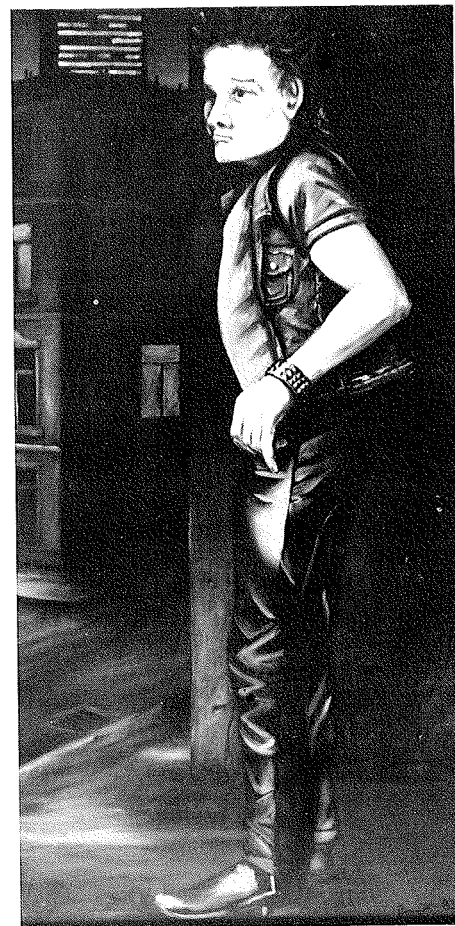
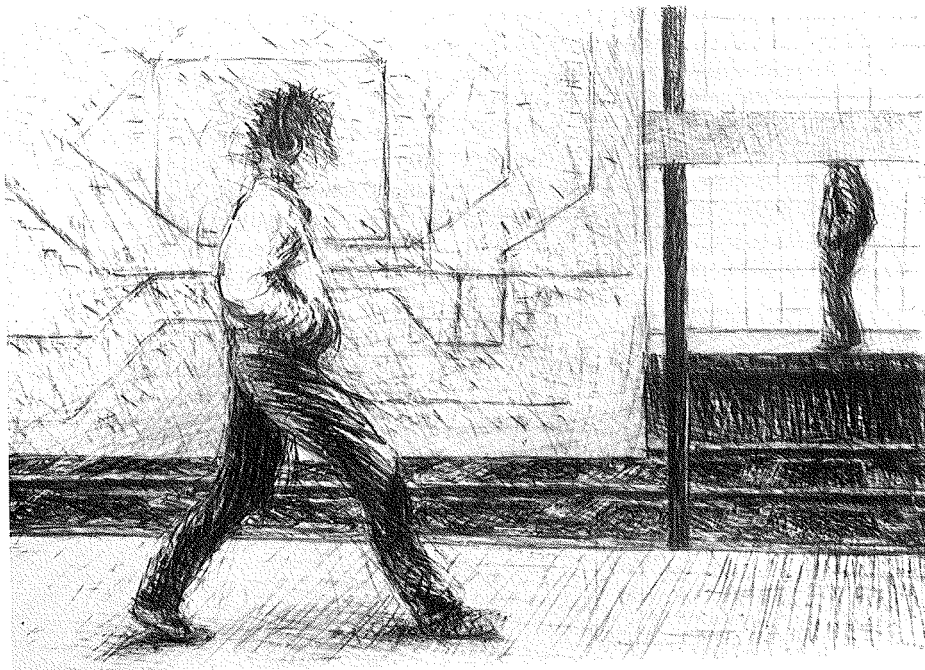


Antworten und Lösungen der hier angedeuteten Probleme kann und soll das Bild nicht bieten, aber es fordert die Betrachter auf, Fragen zu stellen, Widersprüche aufzudecken.

„Die Woge“, ebenfalls von Jörg Baumgarten, zeigt Schönheit und Kraft des Meeres. Der ruhige Horizont wird überschritten von der sich aufbauenden Woge und Aufschäumen und Aufbrechen des Wassers im Vordergrund.

Bewegung und Aufruhr bestimmen

das Bild, künstlerische Ausdrucksmittel dafür sind starke Farbkontraste und unterschiedliche Pinselführung. Über dem dunkelblauen Horizont des Meeres lastet ein graublauer, mit Gelbtönen durchsetzter Himmel. Die sich auftürmende Welle ist in einem kräftigen Grün gehalten, das einen Blauanteil enthält, der Gischt in einem explosiven Weiß, das sich in den Schaumkronen bis zum unteren Bildrand fortsetzt. Der Augenblick des Aufbrechens wird



Jörg Baumgarten, *An der Straßenecke*, 1982, 118 × 57 cm (oben), *Welle*, 1983, 70 × 100 cm (rechts), beide Öl/Hartfaser

Seite 43: Alfred Akkermann, *Unten an der Elbe*, 1983, Mischtechnik 90 × 100 cm

Links: Richard Scheffler, 2 Lithographien aus der U-Bahn-Serie, 1983: *Walkman* (39 × 54 cm), *Alte auf der Treppe* (45 × 56 cm)



durch eine ebenfalls „bewegtere“, im Gegensatz zu den übrigen Bildteilen fast hektische Pinselführung dargestellt.

Da die Woge nicht parallel zum Horizont verläuft, sondern in einer Diagonallinie, hat das Bild einen widerspenstigen, störrischen Zug. Diese Disharmonie wird verstärkt durch die Bewegungen der Wellen im Vordergrund, durch die der Horizont aus seiner scheinbar ruhigen Linie, gleichsam „aus den Angeln“ gehoben wird.

Veränderung, Fortentwicklung sprechen aus dem Bild, gegen Stillstand und Resignation.

Alfred Akkermann stellt eine Szene „unten am Elbufer“ vor. Böschungen, mit Bäumen und Sträuchern bewachsen, deren Laub herbstlich verfärbt oder schon abgefallen ist, lassen dem Bildraum nur geringe Ausdehnungen. Die

Eisenbahnlinien sind seit langem stillgelegt, an den Tunnels ist der Putz abgebröckelt und hat die Backsteine freigelegt. Vor den dunklen Höhlen der Eisenbahntunnels grenzt ein schadhafter Lattenzaun ein bühnenartiges Areal ab, das vom linken Bildrand angeschnitten ist. Auf diesem kleinen Gelände haben sich zwei Stadtreicher niedergelassen, ein kleines Feuer spendet ihnen Licht und Wärme. In der Farbgebung – Grau- und Brauntöne dominieren in diesem Bildteil – haben sie sich ihrer Umgebung wie mit Tarnfarben angepaßt. Die beiden stehen dem unteren Bildrand und damit auch dem Betrachter am nächsten, vor dem gesamten Hintergrund sehr klein und dennoch die Aufmerksamkeit auf sich ziehend.

Trotz der Übereinanderschichtung der Bildteile und der wechselnden Perspektiven ist der Aufbau klar und nicht verwirrend. Dies ist begründet in den gliedernden Teilen wie Lichtmasten, Mauerkanten und Zaunpfählen sowie in der detaillierenden Malweise Akkermans. Die sorgfältige, auf Einzelheiten ausgerichtete Technik steht in einem gewissen Widerspruch zum Elend und zur

Häßlichkeit des Themas, führt aber meines Erachtens dazu, sich mit dem Inhalt und seiner Insbildsetzung zu befassen und dem Sujet eine eigene Würde zuzuerkennen.

Es scheint, als gäbe es für die beiden Menschen keinen Weg. Der Raum öffnet sich nach vorne zum Betrachter hin, die Tunnel hinter ihnen signalisieren Unterschlupf, aber keine Perspektive, die Böschung erscheint geradezu als unüberwindlich steil. An deren oberen Abschluß, nahe dem rechten Bildrand, steht eine weiße Villa, in deren unmittelbarer Nähe Fabrikschornsteine aufragen. Zwischen der Armut da unten und den Fabrikbesitzern da oben kann es keine Verbindungswege geben, inhaltlich nicht und nicht formal.

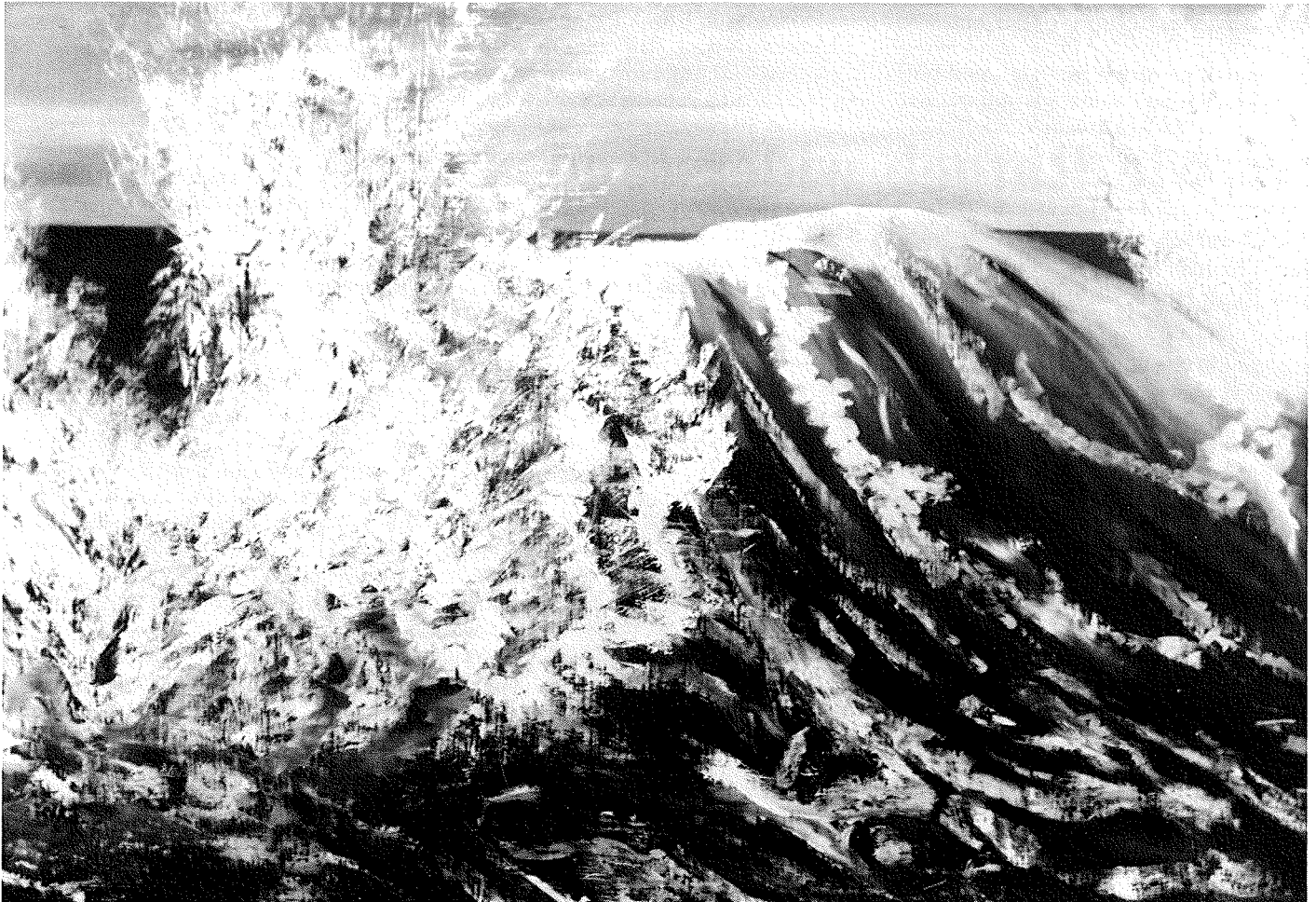
Richard Scheffler stellt in seinen Lithographien alltägliche Szenen aus U-Bahnhöfen dar, in denen der Gegensatz zwischen Massenverkehrsmittel und der Einsamkeit und Isoliertheit der Menschen zum Ausdruck kommt.

Der Jugendliche, der den Bahnsteig entlangläuft, hat sich sein Alleinsein zum Teil selbst gewählt. Er hat keinen Blick für seine Umgebung, sieht und

hört nichts. Kommunikation mit anderen wird unmöglich gemacht durch die Kopfhörer des Walkman. Sein Eiltempo wird deutlich an den bewegten, teilweise wirbelnden Strichen um seinen Körper, die im Gegensatz stehen zu den Horizontal- und Vertikallinien des Bahnsteigs.

Auch wenn der junge Mann Kontaktbereitschaft signalisierte, wäre diese nicht möglich. Die zweite Person in diesem Bild befindet sich auf dem anderen Bahnsteig. Ihr ist allerdings der Blick verstellt durch eine Anzeigentafel. Verkehrsanlagen, die die Menschen zueinanderbringen sollten, wirken hier trennend.

Etwas anders verhält es sich bei den Menschen auf der Rolltreppe. Eine alte Frau, gebückt, mit kräftigen dunklen Strichen gezeichnet, fährt die Treppe abwärts. Die Menschen, die nebenan nach oben fahren, können ebenfalls keinen Kontakt mit ihr aufnehmen. Die Richtung läßt sich schließlich nicht ändern. Und sie bewegen sich so schnell vorwärts, daß sie Schatten ähneln und die Linien der Wandvertäfelung durch ihre Körper hindurchkommen.





So wie Ratgeb widerstand

Ein Gespräch
mit Clemens Strugalla
von Irene Hübner



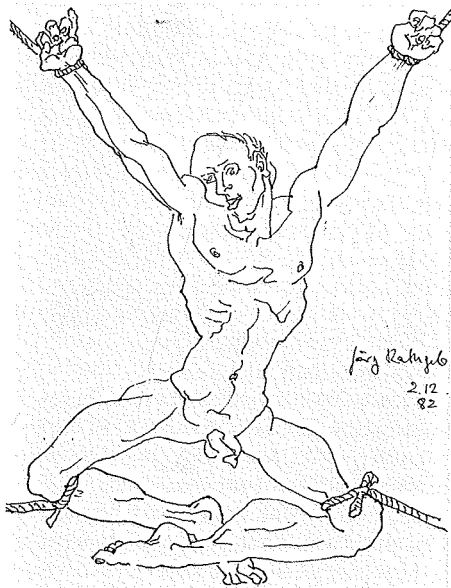
Dieses Jahr sollen die Restaurationsarbeiten an den Ratgeb-Fresken im Karmeliterkloster abgeschlossen werden. Waren die jahrelangen Auseinandersetzungen in Frankfurt um die Restaurierung dieser Fresken auch ein Anstoß für dich, sich mit dem Thema Ratgeb zu beschäftigen?

Die Beschäftigung mit Jerg Ratgeb begann schon vor meiner Frankfurter Zeit. Eigentlich setze ich mich in gewisser Weise schon seit zwanzig Jahren mit der frühbürgerlichen Kunst auseinander. Während meines Studiums in Braunschweig wurde ich mit Ratgeb bekannt, mit seiner ganz unklassischen, expressiven Malerei. Unsere Blicke sind ja geschult durch Dürer, durch die Proportionslehren, durch den Klassizismus und die klassische Kunst. Und wenn man zum Beispiel Dürer mit Ratgeb vergleicht – was man sicher nicht tun soll –, so sind das zwei unterschiedliche Welten. Dürer, der Maler des aufgeklärten protestantischen Bürgertums, und Ratgeb, der mit seiner Malweise weit nach hinten zurückgeht. Er akzeptierte die neuen Errungenschaften der Malerei nicht, die mit Dürer

rer von Italien über die Alpen gekommen sind, und setzte ihnen eine Malweise entgegen, die anknüpfte an die Bilderfahrungen der einfachen Leut. Damit war er sicher von der Malweise her kein Aufklärer, aber er versuchte, aus einer Klassenposition zu malen, die von ihren Wurzeln her bei den Bauern und Handwerkern verankert war.

Hängt es nicht auch mit seiner Biographie zusammen, daß er sich im großen deutschen Bauernkrieg konsequent auf die Seite der Bauern stellte und auf grausenvolle Weise gemordet wurde? – Gevierteilt.

Sicherlich. Das Außergewöhnliche ist, daß er eine leibeigene Frau geheiratet hat, die an den Herzog von Württemberg gebunden war. Und er selbst, der freie Bürger, war über seine Frau an den Herzog gebunden, und seine Kinder Leibeigene. Seine Parteinahme, sowohl inhaltlich als Künstler als auch als handelnder Mensch erfolgte sicherlich aus seiner persönlichen Betroffenheit. Er malte die Menschen, wie sie sind. Er verherrlichte sie nicht, sondern zeigte sie mit all ihren normalen, alltäglichen Schwächen und Problemen. Christi Jünger zum Beispiel saufend, die Nase schneuzend. Und er setzte Christus in diese menschliche Umgebung. Ratgeb ist in seinem ganzen Leben eine einheitliche Person gewesen, und das hat mich als Künstler – denn so selbstverständlich ist das ja nun auch nicht – persönlich sehr betroffen gemacht.



Und über die kunsthistorische und historische Aneignung seines Werkes und seines Lebens entstand dann deine erste Ratgeb-Plastik?

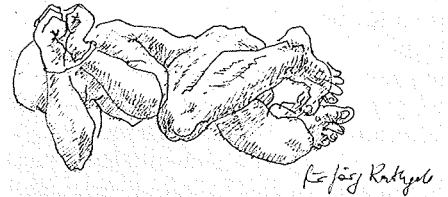
Nein. Da gab es schon noch konkrete Anstöße. Als ich nach Frankfurt zog, wußte ich halt, daß er im Karmeliterkloster Fresken gemalt hat, und die habe ich mir natürlich möglichst schnell angesehen. Nun wirkt das Kloster nach außen abgeschlossen, ja abweisend. Nichts lädt im Grunde dazu ein, hineinzugehen. Im Gegenteil, diejenigen, die vielleicht hineingehen könnten, werden eher davon abgehalten. Um diese abgeschlossene architektonische Front aufzubrechen, um die Passanten herauszufordern, einzutreten und sich die großartigen Fresken anzusehen, habe ich mir darüber Gedanken gemacht, ob da nicht eine Plastik zu Ratgeb vor das Kloster könnte, müßte, sollte. Das Problem der Umsetzung, der Gestaltung dauerte lange – ist immer noch nicht abgeschlossen. Der konkrete Auslöser war dann eine Schulfunksendung über Ratgeb, seine Geradlinigkeit und bildnerische Vorstellungskraft. Da nahm ich Papier und Bleistift und fing an zu zeichnen. Das war meine erste Zeichnung: Er wird auseinandergerissen und reißt sich doch zusammen, entwickelt Gegenkräfte.

Aber die Plastik ist doch ganz anders geworden? Sie wirkt geschlossen, blockhaft.

Ich habe mich eines Steines erinnert, den ich schon lange in meiner Werkstatt liegen hatte, eines alten, spröden Marmors. Ich mußte meine spontanen inhaltlichen Vorstellungen zusammenbringen mit den materiellen Bedingungen eben dieses Steines. Weil ich keinen anderen geeigneten Stein hatte und es mir auch darum ging, gerade diesen Stein endlich in eine Form zu bringen. Ich bin vom Blockhaften dieses Steines ausgegangen, und mein Bestreben war, möglichst viel an ihm dranzulassen, möglichst wenig wegzuschlagen. Ich wollte betonen, daß er sich trotz des Auseinanderreißen eben nicht auseinanderreißen läßt.

Du meinst jetzt sowohl den Ratgeb als auch den Stein?

Ja, genau. Natürlich, ich hätte den Stein auch zersägen können. Aber es ging mir darum, ihn als harten Stein bestehen zu lassen. Widerstehend, so wie Ratgeb widerstand. Das hat für mich eine über Ratgeb hinausgehende Gültigkeit: widerstehen. Viele Menschen werden aufgrund ihrer politischen und humanen Positionen ge-



schlagen, gefoltert, getötet – und geben nicht nach, bleiben standhaft.

Das sind erste Ideenskizzen zum konkreten Stein.

Und hier am Stein selber sieht man, daß ich ihn von unten fast nicht bearbeitet habe. Von Anfang an war mir auch klar, daß die gefesselten Hände optisch den Höhepunkt bilden müssen. Auch wenn das in den Augen mancher Leute sehr plakativ wirkt, gibt es doch die inhaltliche Position am ehesten wieder. Das ist ein Problem für mich und sicherlich auch für andere Künstler: Wie gehen wir mit vertrauten Bildmotiven um? Ich hatte dann die Idee, daß der Kopf dem Peiniger entgegengehalten wird. Nur – das hat der Stein nicht hergegeben. Ich mußte also den Kopf runternehmen, und so kamen die Fäuste noch mehr raus.

Das ist also deine erste Ratgeb-Skulptur. Nun hast du aber doch noch den großen Plan einer Ratgeb-Plastik vor dem Karmeliterkloster?

Ich habe mir überlegt, wie man das Thema inhaltlich noch präziser fassen kann, als es mir in diesem kleinen Stein möglich war. Meine Vorstellungen gingen von der architektonischen Situation vor dem Karmeliterkloster aus, worüber wir ja schon gesprochen haben. Es bestünde natürlich die Möglichkeit, eine aufrechte Figur vor das Kloster zu stellen, um im wörtlichen Sinne das Aufrechte von Jörg Ratgeb

deutlich zu machen, zu zeigen, daß er eben für uns nicht tot ist und auch nicht totzukriegen ist; selbst dann nicht, wenn sie ihn noch weiter verstümmelt und zerschnitten hätten. Aber eine aufrechte Figur würde meiner Auffassung nach der räumlichen Situation nicht gerecht. Es bedarf einer Bewegung gegen die geschlossene Gebäudefront – einer liegenden überlebensgroßen Figur.

Während ich bei der Bearbeitung des Marmors davon ausgegangen bin, daß dieser Block einer in sich geschlossenen Form bedarf, geht es mir jetzt – bei den Vorüberlegungen für eine Plastik vor dem Karmeliterkloster – darum, auch die Zerstückelung von Jörg Ratgeb darzustellen. Der Zerstückelung der Person, des Menschen Ratgeb folgte dann die Zerstückelung seines Werks. Sein Name wurde ausgelöscht, sein Werk anonym – wie auch das vieler seiner Kollegen. Wilhelm Fraenger schreibt in seinem Ratgeb-Buch*, daß allein seine Fresken im Karmeliterkloster in der Vergangenheit drei verschie-

denen Malern zugewiesen wurden. Um das Zerreißen seiner Person und auch seines Werkes darzustellen und um der architektonischen Situation Rechnung zu tragen, aber auch gleichzeitig zu verdeutlichen, daß Jörg Ratgeb weder als historische Persönlichkeit noch als Künstler totzukriegen war, daß er ein Teil unserer Geschichte bleibt, kam ich nach verschiedensten Überlegungen auf die Idee des Triptychons: drei große Steinblöcke, aus denen die Körperteile herausragen. Zerrissen, aber dennoch das Widerstehen deutlich machend.

Ein solches Werk kannst du aber doch nicht auf Verdacht schaffen und in deinen Vorgarten stellen. Hierzu bedarf es doch eines konkreten Auftrages, zum Beispiel von der Stadt Frankfurt?

Sicherlich. Nun bin ich zwar nicht der weltabgewandte Bildhauer, der in seiner abgeschirmten Werkstatt einsam vor sich hin schafft, aber ich bin auch nicht der Typ, der publicityträchtig seine Ideen verkaufen kann. Gut fände ich es allerdings, wenn die Stadt

Frankfurt anlässlich der Wiederfreigabe der Ratgeb-Fresken nach Beendigung der Restaurationsarbeiten zum Beispiel einen Künstlerwettbewerb zum Thema Ratgeb ausschreiben würde. Mir geht es nicht darum, unbedingt eine Strugalla-Skulptur vor dem Karmeliterkloster verewigt zu sehen. Ein Wettbewerb, etwa unter Frankfurter Künstlern, sollte schon ausgeschrieben werden, denn andere Kollegen haben auch gute Ideen und Bildvorstellungen. Aber natürlich hätte ich auch nichts gegen einen Auftrag.

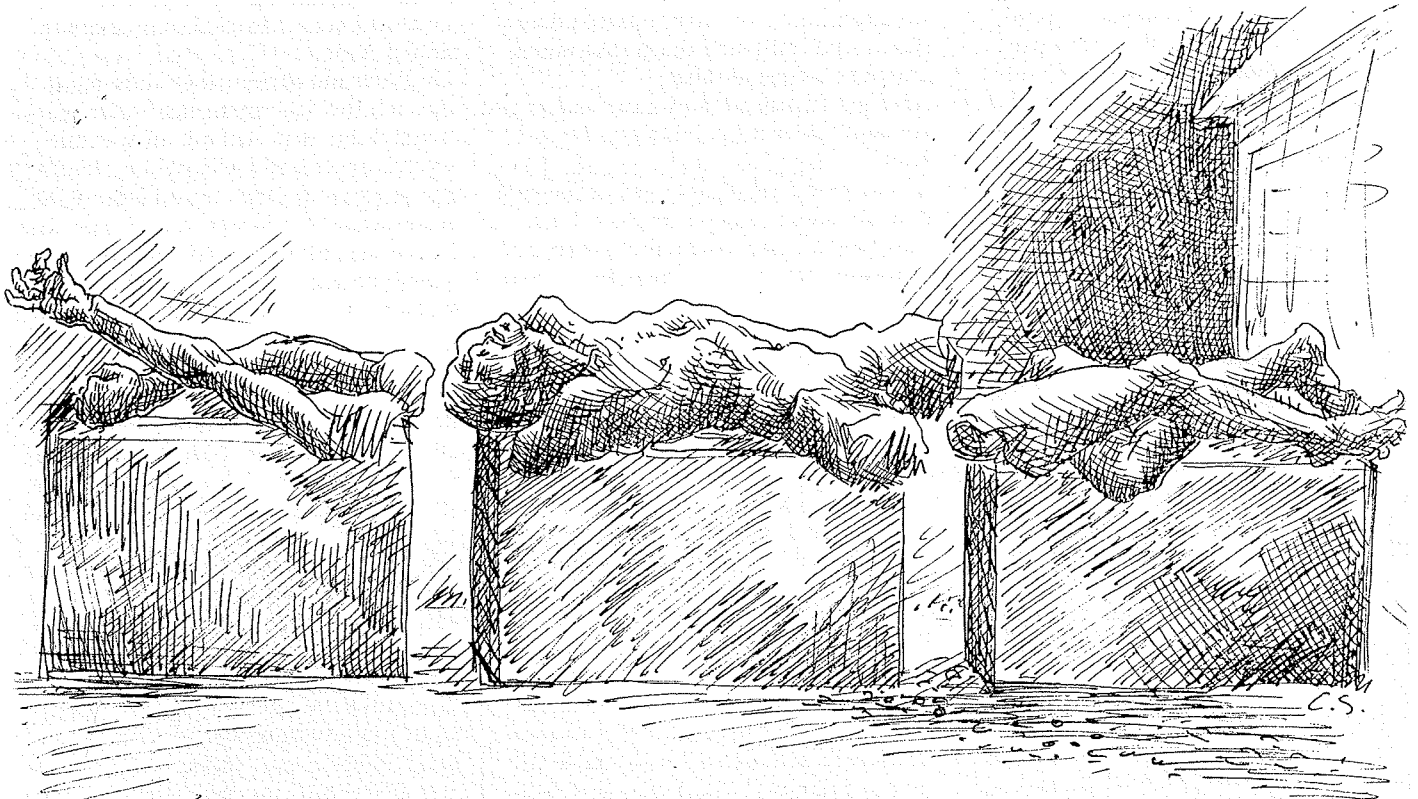
* Wilhelm Fraenger, Jörg Ratgeb. Ein Maler und Märtyrer aus dem Bauernkrieg, Dresden 1972.

Abbildungen:

Clemens Strugalla, Für Jörg Ratgeb, 1983, Marmorskulptur, 30 x 50 x 35 cm (Seite 46);

frühe Ideenskizzen zum Thema (Seite 47 links) und zur Arbeit am konkreten Stein (Seite 47 rechts);

Skizze zum Projekt für das Karmeliterkloster in Frankfurt (unten)





Holländische Genremalerei des 17. Jahrhunderts

von Norbert Schneider

Die holländischen Genrebilder sind in der Regel nicht spontan und unmittelbar vor der Natur gemalt, sondern im Atelier sorgfältig komponiert worden. Der Utrechter Kunsthistoriker Eddy de Jongh, dem wir bahnbrechende Untersuchungen zum Sinngehalt der holländischen Genremalerei verdanken, hat in seiner Einleitung zum Amsterdamer Ausstellungskatalog „Tot Lering en Vermaak“ von 1976 darauf hingewiesen, daß man lange Zeit die Motive dieser Bilder mit der außerästhetischen Wirklichkeit naiv gleichgesetzt habe. So habe man z. B. die Ärzte auf Bildern von Jan Steen für gewöhnliche Ärzte des 17. Jahrhunderts gehalten: „Erst später wurde entdeckt, daß sie in satirischer Absicht von Jan Steen in altertümlicher Kleidung dargestellt wurden.“¹

Ein guter Beleg für die Tatsache, daß die sogenannten Genrebilder geradezu gestellte Schauspielszenen wiedergeben, scheint mir das Gemälde „Das Atelier des Künstlers“ von Jan Miense Molenaer, einem Haarlemer Maler, zu sein.² Wir sehen hier rechts auf einer Staffelei ein soeben vollendetes Bild mit Figuren, die auch im Studio des Künstlers ver-

sammelt sind. Man erkennt leicht, daß sich diese Personen verkleidet haben, um als Modelle eine Szene nachzustellen, die offenbar einem Volksstück, einer Posse in der Art der Commedia dell'arte entnommen ist.³ Das Motiv ist nicht genau zu identifizieren, ebenso wenig aber auch die Situation im Atelier selbst, wo das burleske Treiben der Komödianten auf einer anderen, scheinbar alltäglichen Ebene fortgesetzt wird. Der Zwerg tanzt weiterhin ausgelassen mit dem Hündchen, amüsiert schauen der Maler links und der Alte im Hintergrund zu, derweilen die Frau dem Darsteller des Hanswurst oder Halekin irgendwelche Mahnungen zuteil werden läßt, die dieser mit einem Grinsen quittiert. Man darf nun diese Szene im Atelier, weil sie sich vom Staffeleibild abhebt, nicht für authentisch verbürgte Realität halten, denn sie ist ja selbst wiederum komponiert, auch sie mußte gestellt werden, was bedeutet, daß der Künstler ihr nicht einen zufälligen, sondern genau überlegten Sinngehalt beigemessen hat, wofür mindestens der moralisierend erhobene Zeigefinger der Frau ein Indiz ist. Macht diese Szene

immerhin deutlich, daß die Genrebilder – und um ein Genrebild handelt es sich hier – eine ganz starke Affinität zum Motivvorrat der Komödie haben, ja, daß sie nichts weniger als gemalte Komödien sein sollen, so ist sie selbst diesem Theaterzauber einbeschrieben. Jan Miense Molenaers Bild im Bild entspricht also dramaturgischen Verdoppelungseffekten, wie sie das Barocktheater liebte, das lange schon vor der Romantik das Spiel im Spiele pflegte und damit zum Ausdruck bringen wollte, daß die ganze Welt nur possenhafter Schein, Theater ist, dem man nicht enttrinnen kann. Denken wir nur an Andreas Gryphius „Peter Squenz“, an Shakespeares „Sommernachtstraum“ oder an Calderons „Großes Welttheater“.

Man darf nun nicht, von diesem Beispiel ausgehend, den verallgemeinerten Schluß ziehen, alle Genrebilder des 17. Jahrhunderts seien letztlich auf Szenen in damals häufig gespielten Komödien zurückzuführen. Immerhin kann man starke Überschneidungen hinsichtlich des Motivrepertoires zwischen dieser Schauspielgattung und der Malereigattung der Genrebilder feststellen. Auch die Kunsthistoriker des 17. Jahrhunderts betonten die Ähnlichkeiten. Sie beriefen sich dabei auf Horaz, der die Komödie als Bild des menschlichen Lebens definiert hatte,⁴ als eine Dramengattung, die sich mit den trivialen Niederungen des Alltags beschäftigt, denen sie auch gestaltungsmäßig nahekomme. Auch Cicero wurde oft von den Poetologen zitiert, der die Komödie als „imitatio vitae, speculum consuetudinis, imago veritatis“ (als Nachahmung des Lebens, Spiegel der Gesellschaft, Abbild der Wirklichkeit) bezeichnet hatte.⁵ Von alters waren der Komödie also Merkmale beigelegt worden, die heute noch den theoretischen Kernbestand der Realismusauffassungen ausmachen.

Die falschen Doktoren

Gleichwohl darf man die Genrebilder des 17. Jahrhunderts nicht mit der Elle der Realismusdefinitionen von Brecht oder Lukács messen.⁶ Weder ging es den Künstlern um eine objektive Darstellung der Wirklichkeit in ihrer Totalität, in ihren Gesetzmäßigkeiten, noch wollten sie vom Standpunkt des Proletariats (das es in Ansätzen zu dieser Zeit schon gab) fortschrittliche Perspektiven entwickeln. Dennoch kann nicht bestritten werden, daß diese Bilder zu ihrer Zeit sich einer großen Beliebtheit erfreuten, daß sie also volkstümlich waren



Jan Steen, *Die Liebeskranke*, 46 × 40 cm

Quiringh Gerritz Brekelenkam, *Der Aderlaß*, 48 × 37 cm

Rechts: Rembrandt, *Die Anatomie des Dr. Tulp*, 1632

Seite 49: Jan Miense Molenaer, *Das Atelier des Künstlers*, 1631

Seite 51 links: Hans Holbein d. J., *Der reiche Mann, aus dem „Totentanz“*, Holzschnitt

Seite 51 rechts: Cornelis de Man, *Der Goldwäger*, um 1670/75, Öl/Lw. 82 × 68 cm

und sich offenbar in Übereinstimmung mit Vorstellungen des Publikums befanden, zumindest wurde den Betrachtern bei ihrem Anblick eine große Befriedigung, ein Genuß zuteil. Woraus erwuchs ihnen aber dieses Vergnügen?

Zunächst muß man sich, noch einmal auf den Zusammenhang der Genrebilder mit der Struktur und Wirkung der Komödie zurückkommend, einen elementaren ästhetischen Sachverhalt klarmachen. Die Komödie bezieht – wie alles Komische – ihre Wirkung entscheidend aus der Entlarvung von Scheinwerten: Wenn etwas Erhabenes plötzlich als minderwertig, lächerlich erscheint, dann löst dies bei demjenigen, der diesen Widerspruch wahrnimmt, das Gefühl von Überlegenheit aus, das sich im befreienden Lachen entläßt.

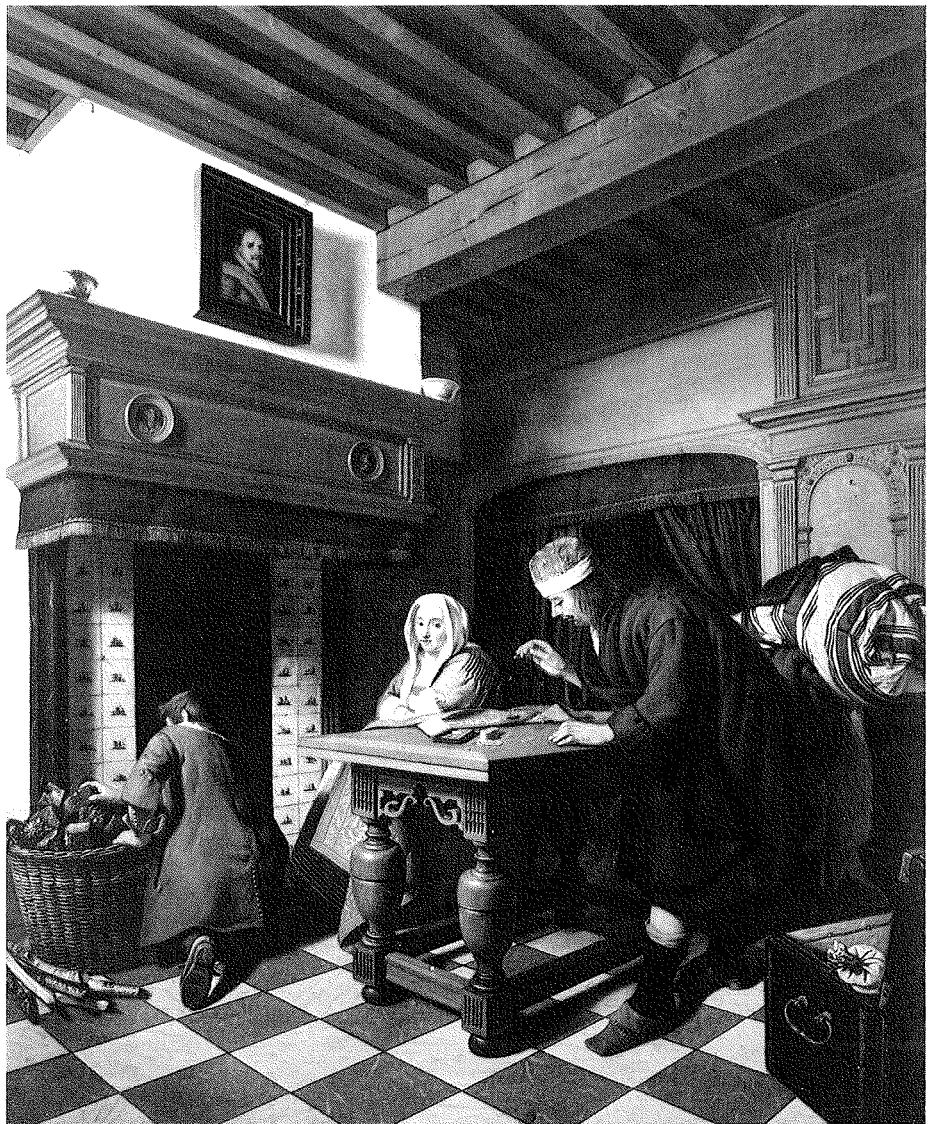
Nehmen wir noch einmal das erwähnte Beispiel der Arztbilder des 17. Jahrhunderts (etwa von Jan Steen oder von Gerard Dou). Die auf diesen Gemälden dargestellten Ärzte sollten als Quacksalber und Kurpfuscher gebrandmarkt werden. Dem Betrachter des 17. Jahrhunderts wurde damit suggeriert, wie herrlich weit es eigentlich schon die neuere, an den Universitäten gelehrt Buchmedizin gebracht habe, die sich solcher Machenschaften und Praktiken, wie sie in der Vergangenheit üblich waren und zum Teil noch in den Unterschichten angewendet wurden, nicht mehr bedienen müsse.⁷ Nicht von ungefähr wurden diese falschen Ärzte vom Schlage des Doktor Eisenbart in alter-

tümliche Konstüme gesteckt, denn die modische Abweichung vom gerade aktuellen Kleidungssystem mußte dem Betrachter das Gefühl von Überlegenheit verleihen. Der mitgedachte Kontrast zum Dargestellten, d. h. im Falle der Arztbilder der gegenwärtige Stand der Medizin als gesellschaftlich verbindliche Norm der Heilverfahren, war also die Bewußtseinsform, zu der der Künstler, der sich mit den neuen humanistischen Wissenschaftsvorstellungen im Einklang wußte, hinerziehen wollte. Und da war nun die Satire in der Tat das beste Mittel: Weil der Künstler das Überlegenheitsgefühl des Betrachters zu stärken suchte, der Eitelkeit des Publikums schmeicheln wollte, konnte er ihm um so leichter neue Wertvorstellungen und Normen vermitteln, die gleichzeitig für ihn selbst eine Legitimationsmöglichkeit bedeuteten. Denn die holländischen Maler entstammten zumeist kleinbürgerlichen Verhältnissen, sie waren in Zünften oder Gilden organisiert, galten also als biedere Handwerker, die sich keineswegs der Wertschätzung erfreuten, die ihr heutiger Rang in den Museen nahezulegen scheint. Indem sie sich auf den Standpunkt der modernen Wissenschaften stellten, konnten sie ihren Anspruch anmelden, mehr als bloße Handwerker zu sein. Es ist daher verständlich, daß sie bestrebt waren, ihren Bildern, die aus Gründen der besseren Verkäuflichkeit populär gehalten waren, noch einen geheimnisvollen tieferen Sinn beizulegen, etwa durch Anspie-



lungen auf bestimmte verschlüsselte Embleme, die Humanisten ihrer Zeit ausgetüftelt hatten.⁸

Das Gegenteil zu den Quacksalbermotiven wird besonders in der Gattung des Anatomiebildes entwickelt, deren bekanntestes die „Anatomievorlesung des Dr. Tulp“ von Rembrandt ist (1632, Den Haag, Mauritshuis).⁹ Hier wird die Norm der akademischen Medizin vorgeführt, die in krassem Gegensatz zu der der Lächerlichkeit preisgegebenen Volksmedizin steht. Denn dieser sollte mit den Quacksalber- und Kurfuscherbildern der Garaus bereitet werden. Der Konkurrenzkampf zwischen der Volksmedizin, die sich auf eine weit zurückreichende Tradition in der Kenntnis der Heilkräuter stützte und stark religiös-magische Komponenten aufwies, und der Buchmedizin geht bis in die Anfänge des 14. Jahrhunderts zurück. In diesem Zusammenhang ist auch z. T. die Diskriminierung und Verfolgung von heilkundigen Frauen zu sehen, die im Mittelalter noch ein hohes Ansehen genossen. Das Bild „Der Aderlaß“ (Den Haag, Mauritshuis) von Quiringh Geritz Brekelenkam¹⁰ dürfte von den Zeitgenossen in demselben Sinne aufgefaßt worden sein wie die zahlreichen Bilder, die einen falschen Doktor bei der Visite bei einer Liebeskranken zeigen. Die Alte, die die junge Frau hier zur Ader läßt, indem sie ihr einen Schröpfkopf ansetzt, wird wegen ihres absurd und sinnlos erscheinenden Tuns verspottet.



Der Rychman.



Raffgier und Wucher

Die Inhalte, auf die sich die holländischen Genremaler spezialisierten, beruhten – das ist bisher schon deutlich geworden – keineswegs auf originellen Ideen der Künstler selbst (deren Leistung besteht vielmehr in ihrer unerschöpflichen Variierung und erfindungsreichen Neuinszenierung), sondern wurden einer literarischen und bildlichen Überlieferung entlehnt, die bis ins 15. Jahrhundert, teilweise noch weiter, zurückreicht. Wir haben bereits auf die Komödien- und Volkspossentradition hingewiesen, die sich zu einem gut Teil aus dem Fastnachtsspiel¹¹ entwickelt hat, das in Ansätzen das ganze Repertoire enthält und bereitstellt, welches auch in der Ikonographie der Genremaler aktualisiert wird (so taucht der marktschreierische Doktorscharlatan mit dem Uringlas als Standeszei-

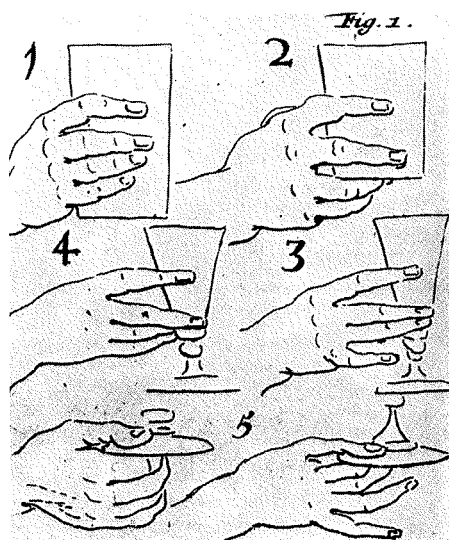
chen schon in einem Fastnachtsspiel von Hans Rosenplüt aus dem 15. Jahrhundert auf).¹²

Mindestens ebenso wichtig wie die Lustspieltradition ist die Tradition der Narrenliteratur, die sich mit ihr teilweise überlagert. Sie nimmt ihren Ausgang mit Sebastian Brants „Narrenschiff“¹³ von 1494, das zahllose Auflagen in den folgenden Jahrhunderten erlebte. Die Narrenthematik war schon von Hieronymus Bosch angeschlagen worden, so in seinem „Heuwagen“-Triptychon, in dem in allegorischer Verschlüsselung die Habsucht, das Jagen nach dem Geld (Geld = Heu) dargestellt wurde.¹⁴ Auch Pieter Brueghel d. Ä. hat sich in zahlreichen Varianten dieser Narrenmotivik angenommen, die insbesondere in den Flugblättern des 16. Jahrhunderts eine große Verbreitung fanden. In einer Serie von Zeichnungen, nach denen weitverbreitete Stiche angefertigt wurden,¹⁵

führt Brueghel in komplexen Allegorien die Tugenden und Laster vor, darunter auch die Avaritia, ein Motiv, das er auch mehrfach abgewandelt hat („Der Kampf zwischen den Geldbeuteln und den Geldkisten“).¹⁶

Die Narrenliteratur ist aus dem Blickwinkel der humanistischen Gelehrten geschrieben, die z. T. noch auf dem Standpunkt der alten ständischen Ordnungssysteme stehen. Diese waren durch die expansive Dynamik des Handelskapitals, durch die Ausweitung der Ware-Geld-Beziehungen, welche immer mehr in die landwirtschaftlichen und gewerblichen Verhältnisse eindringen, einer bedrohlichen Situation ausgesetzt.¹⁷ Die zumeist illustrierte Narrenliteratur war ein „konservativer“ Rundumschlag, der enzyklopädisch alles treffen sollte, was die Welt aus den Fugen gebracht hatte. Eine Hauptattacke wurde gegen die Wucherer geritten, die sich gegen den mittelalterlichen, von der Scholastik vertretenen Grundsatz des „gerechten Preises“ vergingen.¹⁸ Überhaupt war, wie eben schon angedeutet, die Habgier mit all ihren Spielarten (Schatzsuchen; Alchimie als Kunst, Gold zu machen usw.) am stärksten dem Verdikt der Humanisten ausgesetzt, die sie unter die sieben Todsünden¹⁹ einreihen. Hier wäre wiederum auf Bosch hinzuweisen, der *in nuce* die wichtigsten Themen mitbehandelt hat, die auch in der Genremalerei zur Geltung kommen.²⁰

Mit theologisch-metaphysischen Drohungen, daß, wer der Avaritia, der Habsucht, verfallen sei, das Seelenheil verliere, wirkte, suchten die Humanisten den Kaufleuten und Wucherern ins Gewissen zu reden. In Holbeins „Totentanz“ rafft der Tod dem Wucherer sein angehäuften Geld hinweg²¹, ein Motiv, das wir gemalt auch von dem flämischen Künstler Provost kennen.²² Gegen die Habsucht polemisieren Bilder wie die von Quentin Massys²³, van Hemessen²⁴ und Roymerswaele²⁵, die raffgierige Steuereinnahmer, Advokaten und Wucherer, teilweise mit Mitteln der karikierenden Verzerrung, darstellen. Diese Bilder haben ersichtlich eine aggressive Note – in noch schärferer Form findet man diese Angriffslust und Polemik in den agitatorischen Flugblättern des 16. Jh., wo sie oft ein Zeichen für die ohnmächtige Wut der ausgebeuteten kleinbürgerlichen und plebejischen Schichten ist, die sich gegen die mächtigen Handelsherren und Geldverleiher nicht durchsetzen konnten, welche sogar – wie das Handelshaus Fugger –



den Kaiser des Hl. Römischen Reichs Deutscher Nation in gänzliche Abhängigkeit von sich gebracht hatten.²⁶ Einen Nachklang dieser Polemik, die man dort aber kaum noch registrieren kann, so sehr ist sie abgemildert, trifft man in dem Bild „Der Goldwäger“ von Cornelis de Man (Utrecht, Centraalmuseum)²⁷ an. Im Vordergrund ist rechts eine geöffnete Geldtruhe zu sehen, aus der sich der soeben dem Bett entstiegene Kaufmann, mit Schlafmütze und Morgenrock bekleidet, einige Goldstücke herausgeholt hat, um sie zu wiegen. Die Sentenz des Bildes lautet: Der Habgierige kann Tag und Nacht an nichts anderes denken als ans Geld. Eine Motivparallele hierzu bei Rembrandt („Der Goldwäger“, 1628, Berlin, Staatliche Museen)²⁸: heimlich, im Dunkel der Nacht, bei Kerzenschein vergnügt sich der bartstoppelige Wucherer an seinem Besitz, von dem die aufgetürmten, wellig aufquellenden Schuldbücher auf dem Tisch und in den Regalen Zeugnis ablegen.

Wollust

In der holländischen Malerei des 17. Jh. nimmt die Darstellung von erotischen Szenen einen großen Raum ein. Für uns Heutige sind die erotischen Anspielungen nicht immer zu erkennen, die von den Zeitgenossen sofort wahrgenommen wurden. Lange Zeit hat die Kunstgeschichte diesen Bildern falsche Bezeichnungen gegeben. So ist dies z. B. bei Terborchs Berliner Gemälde geschehen, das man seit dem 19. Jh. „Väterliche Ermahnung“ zu nennen gewohnt war.²⁹ Jetzt ist eindeutig belegt, daß es sich hierbei um nichts anderes als um eine Bordellszene handelt, für die es ei-

ne Tradition gibt, die bis ins frühe 16. Jh. zurückzuverfolgen ist. Im 17. Jh. gaben die Holländer dieser Bildgattung den Titel „bordeltje“.³⁰ Ein bekannteres Beispiel für diese Bildgattung ist Vermeers Bild „Bei der Kupplerin“ (Dresden)³¹, auf dem der Antrag des Bordellbesuchers an die Dirne deutlich zu erkennen ist: mit verwegen-schräg aufgesetztem Landsknechtshut nähert sich der Kunde von rückwärts der jungen Frau, der er ein Geldstück für die Vergnügungen in Aussicht stellt, die die besitzergreifende Geste seiner linken Hand bereits andeutet. Dieser Typus des Bordellbildes bzw. der „Lockeren Gesellschaft“³² geht auf Darstellungen aus dem Leben des verlorenen Sohns zurück, ein Gleichnis aus dem Neuen Testament, das besonders von den Reformatoren geschätzt wurde, weil sie das göttliche Prinzip der Gnade (im Gegensatz zu dem von der römisch-katholischen Kirche vertretenen Grundsatz der guten Werke) bezeugte.³³ In dieser Parabel (Lukas 15, 11–32) ist auch davon die Rede, daß der verlorene Sohn, den sein Vater später wieder in Gnaden aufnimmt und in all seine alten Rechte einsetzt, sein Geld in Wirtshäusern bei den Huren verpraßte. Diese Szene hat schon die Graphiker des 16. Jh. besonders fasziniert, ja sie wurde von ihnen fast selbstzweckhaft herausisoliert, um ausschließlich das Laster der Trunksucht und der Hurerei – im 16. Jh. auch „Buhlerei“ genannt – anzuprangern. Auf einem Holzschnitt des 16. Jh. (Wien, Albertina)³⁴ ist das von Vermeer dargestellte Motiv komplett ausgebildet: einem Bordellbesucher, dessen Weinkonsum an der Zechtafel ablesbar ist, wird unter den Liebkosungen der Dirne der Geldbeutel abgeknöpft. Während die Kupplerin ihm zutrinkt, reicht sie das Geld dem Wirt weiter, der in der Tür steht. Ein Narr schaut feixend über die Fensterbrüstung und belehrt den Betrachter über die Torheit des Gastes.

Die holländischen Maler haben nun diese Bildgattung, die die Verführung oder die käufliche Liebe zum Gegenstand hat, auf allen sozialen Ebenen durchdekliniert. Beliebt waren Szenen aus dem Soldatenmilieu, z. B. Gerrit van Honthorsts Bild „Der Soldat und das Mädchen“ (Braunschweig),³⁵ wo das Anblasen der von einer Zange gehaltenen glühenden Kohle durch die Dirne, der Emblem-literatur (Otto van Veen) zufolge,³⁶ auf das Anfachen der Wollust, der Voluptas, hinweisen soll.

Viele Szenen, die die Verführung zum Gegenstand haben, sind aber auch in



*Jan Vermeer, Bei der Kupplerin, 1656,
Öl/Lw. 143 × 130 cm*

*Bordellszene, anonymer Holzschnitt des
16. Jahrhunderts*

*Rechts oben: Gerrit van Honthorst, Der Soldat
und das Mädchen, um 1621, 83 × 66 cm*

*Rechts unten: Jan Vermeer, Das Mädchen mit dem
Weinglas, um 1660, Öl/Lw. 78 × 67,5 cm*

*Seite 52: Gerard de Lairese, Kupferstich
aus „Het Groot Schilderboek“, Amsterdam 1707*



ein patrizisches oder aristokratisches Interieur verlegt: Der soziale Kontext ist z. B. an der kostbaren Kleidung der Personen abzulesen. Dafür mag ein weiteres Bild von Vermeer stehen (Braunschweig), das den Titel „Mädchen mit dem Weinglas“ trägt. Das Weinglas sahen wir schon in der Hand der Prostituierten auf Vermeers „Kupplerin“-Bild. Hier wird es von der jungen Dame in einer präntiösen Weise, nämlich am Fuß, gehalten, die nach dem „Groot Schilderboek“ von Gerard de Lairese (Amsterdam 1707) eine bei Fürsten gebräuchliche Sitte bezeichnet.³⁷ Es ist sehr interessant, daß das Motiv der Verführung auf alle gesellschaftlichen Schichten bezogen wird. Daraus wird deutlich, daß das Problem der Käuflichkeit von Liebesbeziehungen die Gemüter sehr beschäftigt hat. Die Kritik wird aus einem puritanisch-asketischen Horizont vorgetragen, aber gerade diese strenge Enthaltsamkeit hat ja die Institution der Prostitution, die ja eine eindeutige Ventil- oder Kanalisierungsfunktion für aufgestaute Triebenergien hat, erst richtig heraufbeschworen.³⁸

Wachset und mehret euch!

Die Quintessenz, der Sinngehalt der Bilder lautet aus der Sicht der Künstler: Alle Frauen sind, bedingt durch Evas Sündenfall, Verführerinnen, die die Männer aufreizen. (Daß es sich dabei um Projektionen der Männer handelt, wurde augenscheinlich nicht bemerkt.) Darum ergeht an die Frauen die Mahnung, Constantia, Standhaftigkeit und Tugendhaftigkeit zu wahren und sich nicht sexuellen Vergnügungen hinzugeben. Daher weiterhin der Appell an die Frauen, sich des Lasters der Trunksucht zu enthalten, die die Sinne verwirrt.

Schon Luther hatte in seinen Traktaten über das Eheleben gefordert, daß man sich des vor- und außerehelichen Geschlechtsverkehrs enthalten müsse: „Es meinen viele damit dem ehelichen Stand zu entlaufen, daß sie eine Zeitlang wollen ausbuben und darnach fromm werden. Was keusch leben soll, das wird zeitig angefangen und nicht mit Hurerei erlangt, sondern ohn Hurei aus Gottes Gnade oder durch die Ehe“.³⁹ Innerhalb der Ehe gelte als oberster Grundsatz der der Fruchtbarkeit („Wachset und mehret euch“, vgl. 1. Mose 35,11). Die fruchtbaren Weiber seien, so Luther, „gesünder, reinlicher und lustiger“. „Ob sie sich aber auch müde und zuletzt tottragen, das schadet

nicht, laß sie sich nur tottragen, sie sind drum da. Es ist besser, kurz gesund denn lange ungesund leben“.⁴⁰ Noch der niederländische Humanist Jacob Cats schreibt in seiner „Institutie ofte onderwijsingh in de Christelycke religie“ (Amsterdam 1650)⁴¹: „De oprechte maegdom is d'eerste graedt en trap der kysheydt, een getrouw houwelick is de tweede. Soo is dan de kuysche liefde des houwelicks een tweede sort der maegdom.“ („Die wahre Jungfräulichkeit ist der erste Grad der Keuschheit, ein getreues Eheweib zu sein der zweite. So ist daher die keusche Liebe eines Eheweibs eine zweite Stufe der Jungfräulichkeit“).

Wenn in den holländischen Bildern immer wieder die Verführung vor Augen geführt wird, dann soll damit indirekt auf die Pflichten einer tugendhaften Ehefrau hingewiesen werden.⁴² Daß dieses Thema geradezu inflationär war und in zahlreichen Varianten dargestellt wurde, deutet darauf hin, daß die Verinnerlichung der Treuepflicht innerhalb der Ehe offenbar noch nicht allseits vollzogen worden war. In der Tat handelt es sich um eine Forderung, die erst mit Beginn der frühen Neuzeit massiv von seiten der Obrigkeit und ihres propagandistischen Sprachrohrs, der Kirche, gestellt wurde. Luther hat sein Ehebild ganz auf die Erfordernisse des sich allmählich konstituierenden absolutistischen Territorialstaates abgestellt: Die Zeugung von Kindern ist seiner Meinung nach notwendig für die Durchführung von staatlichen Maßnahmen und zur Erfüllung staatlicher Interessen und Belange: „Da mercke dabey: wenn man nicht kinder zeucht zu lere und kunst, sondern eitel frischlinge und sewferckel machet, die allein nach dem futter trachten, wo wil man pfarher, prediger... nemen? Wo wollen könige, fursten und herrn, stedte und lender nemen Cantzler, rethe, schreiber, amptleute?“⁴³

Der Familie kommt hier eine besondere Bedeutung zu: Sie wird von den frühneuzeitlichen Ökonomen als die entscheidende Sozialisationsagentur des Staates bzw. der Wirtschaft angesehen. Innerhalb der Familie sollen die gleichen Prinzipien gelten wie im größeren Organisationssystem des Staates. Dem Familienvater (pater familias) wird dabei eine dem Fürsten entsprechende Funktion zuerkannt. Einen großen Teil seiner Erziehungsaufgaben delegiert er aber an die Ehefrau. Diese muß sie gewissenhaft erfüllen. Sie muß Vorbild für die Kinder sein, die auf ein Leben in

streng geregelter Arbeit mit Triebverzicht vorbereitet werden sollen. Daher muß sie selbst den Triebverzicht in rigider Form üben.

Nun ist in den holländischen Bildern auffallend, daß diese Szenen sich samt und sonders in häuslichen Innenräumen abspielen. Es ist verständlich, daß der ästhetische Reiz dieser Interieurbilder den Interpreten hymnische Töne der Bewunderung entlockt. Aber sie übersehen eines, worauf hinzuweisen doch sehr wichtig scheint: daß nämlich die Frauen in diese Innenräume wie in (goldene) Käfige eingesperrt sind. Eine Magd kommt und überbringt der Hausfrau einen Brief, der abgegeben worden ist (Vermeer: New York, Frick Collection).⁴⁴ Sie ist ratlos und weiß nicht, wie sie sich zu dem Liebesantrag, der darin enthalten ist, verhalten soll.

Bei Gabriel Metsu ca. 1662–1665 gemalt Bild (Blessington/Irland, Sammlung Sir Alfred Beit)⁴⁵ liest die Hausfrau ebenfalls einen Brief; ihre Magd, die auch einen erhalten hat, zieht den Schutzhvorhang eines an der Wand hängenden Marinebildes ein wenig zur Seite. Sie sinniert darüber nach, ob sie dem Antrag folgen darf, wo doch ihr Mann gerade draußen auf stürmischer See ist. Der Spiegel über der Frau hat neben seiner Alltagsbedeutung eine sinnbildliche Bedeutung: Er ist ein „Speculum virginitatis“ – so wie er das auch schon auf dem Arnolfini-Ehepaar-Bild von van Eyck war⁴⁶ ein Spiegel der Jungfräulichkeit (nach Cats: der „zweiten Jungfräulichkeit“ innerhalb der Ehe).

Oft stehen die Frauen sehnsüchtig am Fenster, das weit geöffnet ist, geöffnet wie die Vogelbauer, die man manchmal an den Wänden hängend oder auf der Fensterbank stehend sieht. In der holländischen Emblemliteratur ist der Vogelkäfig ein immer wieder auftauchendes Symbol für die freiwillig auferlegte „Gefangenschaft“ in der Ehe.⁴⁷ Das Ausfliegen aus dem Käfig bedeutet, sich einem unkeuschen außerehelichen Leben hinzugeben.

Unzweifelhaft manifestieren sich in diesen Bildern – und natürlich auch in der populären theologischen und moralisierenden Literatur der damaligen Zeit – große Ängste der Männer, die nicht sicher sein können, ob ihre Frauen fremdgehen, derweilen sie sich draußen „im feindlichen Leben“ ihren Geschäften widmen müssen. Das Marinebild an der Wand auf dem Gemälde von Metsu scheint mir dies zusätzlich ikonographisch zu bestätigen, denn die Marine-

bilder beziehen sich auf die Erlebnisse von Kaufleuten auf hoher See.⁴⁸

Die Innenraumbilder entstammen zum größten Teil motivisch der Sphäre begüterter Kaufleute. Diese scheinen sich für das Motiv besonders interessiert zu haben: An der Wand aufgehängt, sollte es den auf den Haushalt und die Kindererziehung verpflichteten Ehe- und Hausfrauen zur ständigen Mahnung dienen. Meiner Meinung nach ist die Revision der alten Formen des ehelichen Zusammenlebens, die in der Phase des Feudalismus sehr viel freizügiger und offener und sehr viel unsublimierter waren⁴⁹, besonders von den Kaufleuten, die häufig wochen- und monatelang dem Hause fernbleiben mußten, initiiert worden. Die Obrigkeit – ob nun die absolutistischen Herrscher oder im republikanischen Holland die Ratspensionäre mit ihrem Regierungsapparat – war ja dieser Oberschicht des Bürgertums besonders eng verbunden. Ihre Juristen formulierten Gesetze, die den Wünschen und Bedürfnissen dieser Schicht entgegenkamen. Die Kodifizierung des modernen Eherechts seit dem 16. Jh. sieht in der Ehe einen ökonomischen Zweckverband, eine Gütergemeinschaft.⁵⁰ Dies, die Kinderzeugung und die Kindererziehung sind ihre vorrangigsten Funktionen. Die Zuneigung der Ehepartner zueinander wurde anfangs als sekundär betrachtet, aber in der Folgezeit setzte sich immer mehr das Liebesprinzip durch, weil durch die Liebe die eheliche Treue gesichert schien, die für die familiäre Eigentums-sorge von entscheidender Bedeutung ist.⁵¹

Es ist, hoffe ich, deutlich geworden, daß hinter den vordergründig belanglos und schlicht, mitunter harmlos-humorvoll erscheinenden Motiven der Genremalerei sich handfeste moralische Normen verbergen, die ihrerseits aus der Entwicklung des Kapitalismus und der ideologischen Institutionen, die seine wirtschaftlichen Prinzipien propagieren (insbesondere die reformierte Kirche), abzuleiten sind. Es ist allgemein bekannt, daß in Holland, das in einem langen Krieg gegen Spanien seine Unabhängigkeit und nationale Souveränität erkämpft hatte, dem Calvinismus die Funktion zukam, die Prinzipien des Handels- und Manufakturkapitalismus in einer unnachsichtigen Leistungsmoral durchzusetzen.⁵² Dies konnte um so wirkungsvoller geschehen, als die Bourgeoisie, die aus dem Unabhängigkeitskrieg als politischer Sieger hervorgegangen war, den Staatsapparat an sich riß.



Die ihr zugewachsene politische Macht nutzte sie zur Festigung ihrer ökonomischen Basis und dazu, die Produktionsverhältnisse, die noch auf dem Niveau des Feudalismus standen, mit dem Charakter der Produktivkräfte in Einklang zu bringen.

Faßt man die bisher gezeigten Bilder im Sinne eines Abbildrealismus auf, so erliegt man leicht einem trügerischen Schein. Die Kunstgeschichten vermitteln denn auch in ihren Darstellungen der holländischen Kultur, die sich auf das Erscheinungsbild dieser Werke stützen, die Auffassung, dieser Zeitraum sei eine Phase des allgemeinen Glücks gewesen. Man spricht gern vom „goldenen Zeitalter“ der holländischen Kultur. Aber ist diese Epoche wirklich so golden gewesen? Gewiß, aus dem Horizont der Manufakturbesitzer, die die

Produktivität ihrer zentralisierten Betriebe beträchtlich steigern konnten (wie es in einem solchen Manufakturbetrieb aussah, zeigt ein Bild von Jacob van Loo⁵³, mag eine solche Einschätzung berechtigt gewesen sein, kaum aber aus der Sicht der unteren Schichten der Gesellschaft.

Faules Gesinde

Es hat, was nicht allgemein bekannt ist, im 17. Jh. in Holland eine Reihe von Aufständen gegeben, so z. B. von Tuchmachergesellen, die sich gegen die brutale Verschärfung der Arbeitsbedingungen in den Manufakturen, die Arbeitskasernen und Züchthäusern glichen, zur Wehr setzten. Auch das Gesinde in den landwirtschaftlichen Betrieben, das fast völlig rechtlos und auf unbedingte Bot-



Seite 55: Gabriel Metsu, *Der Brief*,
53 × 41 cm

Seite 57 Links: Jan Vermeer, *Eingeschlafene Frau*, um 1655–60, Öl/
Lw. 87,5 × 76,5 cm

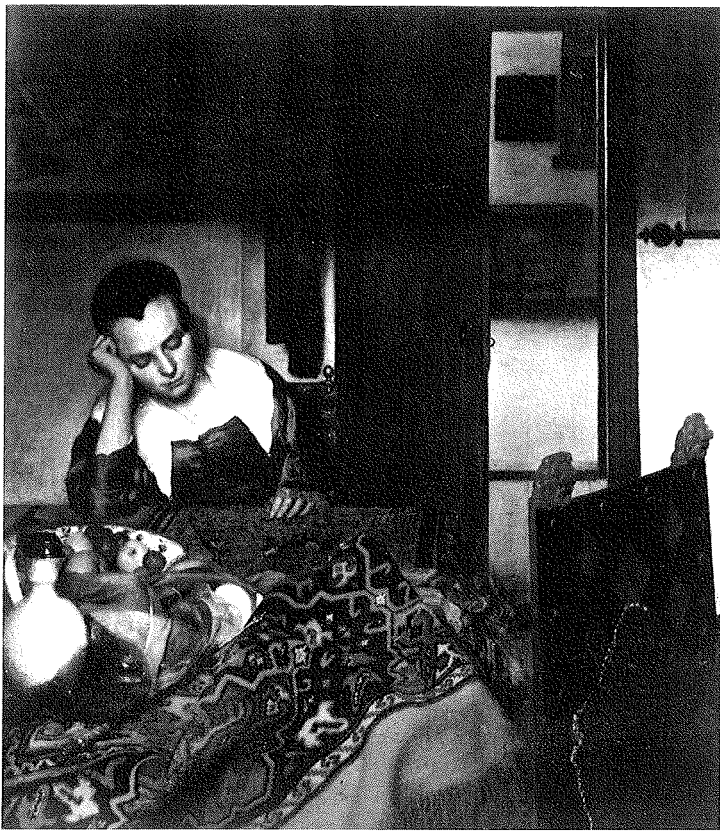
Seite 57 rechts: Nicolas Maes, *Die eingeschlafene Magd*, 69 × 53 cm

Seite 58: Hans Burgkmair, *Allegorie der Temperantia („Die Mäßigkeit“)*

Links: Jacob van Loo, *Die Glaskorallenfabrik*, 163 × 215 cm

Unten: Jan Steen, *Die verkehrte Welt*, 1663(?), Öl/Lw. 105 × 145 cm





mäßigkeit gegenüber dem Gutsherrn, dem Pater familias, verpflichtet war, meuterte oft gegen seine Unterdrücker.

Auf dieses Verhalten des Gesindes reagieren Bilder wie die „Verkehrte Welt“ von Jan Steen (Wien, Kunsthistorisches Museum)⁵⁴, die unter diesem bezeichnenden Titel das Gesinde als faul und der Trunksucht verfallen hinstellen. Bei Jan Steens Bild sieht man links im Hintergrund eine Magd, die Gefäße aus dem Hängeschränk stiehlt. Die Magd in der Mitte vorn hat Besuch von einem ihrer Liebhaber bekommen. Sie balanciert, obwohl ihr diese Art des Anfassens standesmäßig nicht zusteht, das Weinglas wie eine Dame von adligem Geblüt.⁵⁵ Die Vordergrundszene ist überhaupt eine Wiederaufnahme des Kupplerin-Motivs, wie wir es schon bei Vermeer gesehen haben. Ein Affe – Sinnbild der Lust – hält den Perpendikel der Wanduhr an, was heißen soll, daß der Arbeitszeitplan vom Gesinde nicht eingehalten wird, das, wie das Motiv rechts andeutet, die „Sau 'raus läßt“. Das Thema des faulen und sauf-lustigen Gesindes, das seine Herrschaft bestiehlt und sich an den Vorräten des Hauses göttlich tut, hat auch eine ins 16. Jh. zurückreichende Vorgeschichte: Wir finden es beim Petrarca-Meister⁵⁶, wo das Gesinde seine Herrschaft gänzlich ruiniert hat – diese sitzt schon auf der

Straße! – oder, noch früher, im „Narrenschiff“ von Sebastian Brant⁵⁷, wo der Autor den Holzschnitt mit folgenden Worten kommentiert:

*Kellner und Köch, Mägd, Ehhalt, Knecht,
die mit der Küche sind beschafft,
wir tragen auf je nach Kundschaft,
daraus kein Trauern uns entsteht,
aus unserem Säckel es nit geht!
zumal wenn unsre Herrschaft aus
und sonst niemand ist zu Haus.
(V. 10–16)*

Hier, auf Steens Bild, ist die Hausfrau durchaus zu Haus, nur: Sie ist eingeschlafen und daraus erwächst nach Auffassung des Künstlers diese Unordnung.

Dieser Fehler der Acedia, der Trägheit⁵⁸, wird auch auf Vermeers Bild des sogenannten „Eingeschlafenen Mädchens“ (New York, Metropolitan Museum) getadelt.⁵⁹ Man kann das nicht so ohne weiteres erkennen, da Vermeer alle novellistisch-erzählhaften Züge weggelassen hat. Auch die Haltung des „Mädchens“, das in Wirklichkeit, wie an der Haube zu erkennen, die Hausfrau⁶⁰ ist, ist nicht sofort in diesem Sinne interpretierbar, denn der in die Hand gestützte Kopf könnte auch ein Zeichen für die Melancholie (wie auf Dürers Stich⁶¹) sein. Freilich: Vor ihr steht eine Schale mit Obst (der Emblemliteratur

zufolge sind Früchte erotische Symbole⁶²) und eine Karaffe Wein. Die Wangen sind vom Genuß des Weins gerötet. Der schräggestellte Sessel mit den Löwenknäufen ist ramponiert, die Lederbespannung ist eingerissen.

Der Sessel ist ein Motiv, das der Marienikonographie entlehnt ist. Man findet ihn z.B. auf dem Bild der thronenden Maria von Jan van Eyck (Frankfurt/M., Städelsches Kunstinstitut).⁶³ In der Bibelstelle 1. Kön. 10, 18 ff. wird der Thron Salomos u.a. so beschrieben: „Und zwei Löwen standen an den Lehnen.“ Durch den Löwenthron wurde Maria in typologische Beziehung zum weisesten Mann des Alten Testaments, Salomo, gesetzt; sie galt also damit als höchste Verkörperung der göttlichen Weisheit im Neuen Bund. Dieser Aspekt ist aber bei der Motiventlehnung durch Vermeer nicht entscheidend, vielmehr lediglich die Tatsache, daß der Thron Attribut Mariens als der keuschesten Jungfrau ist. Der verwahrloste Zustand des Sessels auf Vermeers Bild läßt also keine Zweifel darüber aufkommen, wie es mit der Keuschheit (im Sinne von Jacob Cats' „ehelicher Keuschheit“) bestellt ist.

Das Acedia-Motiv ist allerdings nur ausnahmsweise auf die Hausfrau, die einer größeren Hauswirtschaft vorsteht, bezogen worden. Normalerweise wurde

es ausschließlich auf das Gesinde, vornehmlich auf die Mägde, appliziert. So z. B. bei Nicolaes Maes (1655, London, National Gallerie)⁶⁴: Im Keller ist die Magd eingeschlafen, vor ihr leere Töpfe und Geschirr, eine Katze frißt noch das letzte Stück Fleisch weg. Mit resignierter Gebärde, gleichwohl aber mit verständnisvollem Lächeln kommentiert die dem Betrachter zugewandte Hausfrau die Faulheit der Magd, die eigentlich für die im Erdgeschoß um einen Tisch sitzenden Gäste hätte sorgen müssen.

Die humorvolle Geste täuscht darüber hinweg, daß das Gesinde, welches hier verspottet wird, tatsächlich in oft menschenunwürdigen Ausbeutungsverhältnissen lebte. Die Situation der Knechte und Mägde in der Hauswirtschaft, die ja ein größerer ökonomischer Betrieb war, in dem auch Waren wie Spitzen usw. manufakturartig hergestellt wurden, war alles andere als vernünftig.⁶⁵ Von den Knechten und Mägden wurde allgemein eine bedingungslose Unterordnung unter den Willen des Gutsherrn verlangt. So heißt es im „Zedler“ (Artikel „Magd“): Die Mägde „sollen ... zuförderst Gott fürchten, fleißig beten, sich eines stillen, erbaren und züchtigen Lebens und Wandels befleißigen, gegen ihre Herrschaft und Vorgesetzte demüthig, ehrerbietig, willig und gehorsam, auch getreu, emsig hurtig, arbeitsam und unverdrossen seyn, der Hoffart nicht nachhängen, noch sich über ihren Stand und Herkommen kleiden, putzen und schmücken, und, wie es heut zu Tage gar gemein, ihr verdientes Lohn pur an die Lumpen hängen; sollen des Spatziergehens mit verdächtiger Gesellschaft oder an verdächtige Orte, nicht weniger des Schenken- oder Kirmeß-Lauffens sich enthalten, mit den Knechten oder anderen Kerlen sich nicht gemein machen, in der Küche, Ställen und Winckeln nicht bey denselben stehen, und darselbst heimlich Gespräche oder Phantasey mit ihnen treiben...“ (Angst vor konspirativem Treffen!).⁶⁶ Formell waren die Knechte und Mägde Lohnarbeiter. Oft handelte es sich dabei um Kleinbauern, die durch die Auflösung der feudalen Gefolgschaften und durch die Verjagung von ihrem Grund und Boden gezwungen waren, sich in den großbäuerlichen Pachtbetrieben zu verdingen, die bereits nach kapitalistischen Prinzipien bewirtschaftet wurden.⁶⁷

Gerade die Landwirtschaft hatte seit dem 16. Jh. in den Niederlanden einen ungeheuren Aufschwung mit einer Steigerung der Erträge (bis um das Sieben-



fache)⁶⁸ erlebt, die sie nicht zuletzt der Ausbeutung der Lohnarbeiter verdankte, die bei überlanger Arbeitszeit nur einen kümmerlichen Lohn erhielten. Der Aufschwung der Landwirtschaft hing mit der Konfiszierung der Ländereien der auf die Seite der Spanier übergegangenen Adligen und der katholischen Geistlichkeit zusammen, die von der Bourgeoisie und von reichen Farmern aufgekauft wurden.⁶⁹ Wie sich die Gutsherrschaft eine fleißige, ehrbare, tugendhafte und gehorsame Magd vorstellte, zeigt Vermeers Bild „Die Küchenmagd“ (Amsterdam, Rijksmuseum).⁷⁰ Es ist kein Zufall, daß hier das Küchenfenster geschlossen ist – anders als auf den Verführungsszenen, die wir vorhin gesehen haben. Das geöffnete Fenster bedeutet ja Kontakt mit der Außenwelt, Versuch, die Enge des Hauses zu verlassen, den Lockungen des öffentlichen Lebens anheimzufallen. Hier wird statt dessen eine „demütige“ Hausmagd vorgestellt, die gegen diese Versuchungen gefeit ist und sich ausschließlich der ihr abgeforderten Tätigkeit wid-

met. Die auf dem Tisch verteilten Brote, in der für Vermeer charakteristischen Pointillé-Technik gemalt, die die einfachsten Alltagsgegenstände durch perlentartiges Leuchten verklärt, haben eine spirituelle Symbolik, sollen sie doch an die Eucharistie gemahnen. Damit wird die harte Arbeit der Hausmagd religiös geadelt und ihr eine gottgewollte Weihe verliehen. In diesem Zusammenhang wäre auch auf eine im Volk weit verbreitete Literatur zur sogenannten „geistlichen Hausmagd“ hinzuweisen.⁷¹ Daß die Vermeersche Küchenmagd als positives Leitbild gedacht war – im Gegensatz zu den „liederlichen“ Knechten und Mägden, die Steen in seiner „Verkehrten Welt“ gemalt hatte – beweist ein ikonographischer Vorläufer dieses Motivs, den die Vermeer-Forschung, soweit ich sehe, bisher nicht entdeckt hat. In einer Folge von Holzschnitten, die Burgkmair zu den Lasten und Tugenden gestaltet hat, findet sich auch das Bild der Temperantia oder Mäßigkeit, welche allegorisch durch eine Magd versinnbildlicht wird, die Milch aus einer Kanne in eine Schüssel gießt.⁷²

Die geistliche Hausmagd als Inkarnation der Mäßigkeit, der Temperantia, ist letztlich – im übertragenen Sinne – das positive Leitbild, auf das hin alle holländischen Genrebilder erziehen wollen. Denn die Triebfeder aller Satiren ist die vom Kapital erheischte Durchsetzung des Rationalisierungsprozesses.⁷³ Für die Erreichung größtmöglicher Ertrags- und Produktivitätssteigerungen ist eine Unterordnung unter eine harte Körperdisziplin erforderlich, ist es notwendig, ständig die gärenden Affekte und Sinnlichkeitsansprüche unter Kontrolle zu halten. Gehorsam und Leibverneinung, Triebunterdrückung und bedingungslose Fügsamkeit sind daher die obersten ethischen Gebote, auf die insbesondere die unteren Schichten der Gesellschaft streng und unnachsichtig verpflichtet werden. Sie sind es, die in den Genrebildern ständig satirisch kritisiert werden. Es sind dieselben Personen, die auch die niedere Dramengattung der Komödie bestimmen, entsprechend der für die Zeit repräsentativen Komödiendefinition von Martin Opitz, der von dem holländischen Gelehrten und Dichter Daniel Heinsius maßgeblich beeinflusst war: „Die Comedie besteht in schlechtem wesen und personen: redet von hochzeiten, gastgeboten, spielen, betrug und schallockheit der knechte, ruhmrätigen Landsknechten, buhlersachen, leichtfertigkeit der jugend, geitze des alters, kupplerey.“⁷⁴

Die statistische Häufigkeit dieser Motive lehrt, daß das geforderte Verhalten der bedingungslosen Unterordnung, die Anpassung der Triebstruktur an den neuen Zeittakt⁷⁵, der durch die neuen Produktionsverhältnisse vorgegeben war, offenbar auf der ganzen Linie nicht hat durchgesetzt werden können. Die verhaltensmäßigen Widerstände der an ganz andere Lebensrhythmen und Lebensformen gewöhnten Unterschichten gegen die neuen Verhältnisse in den Manufakturen und kapitalisierten landwirtschaftlichen Betrieben sind allem Anschein nach beträchtlich gewesen, sie stellten eine Bedrohung für die oberen Klassen dar, die sich ihrer publizistisch mit dem Mittel der Satire zu erwehren suchte. Denn die Satire, so sehr sie das Gefühl von Überlegenheit über ihren Gegenstand zum Ausdruck zu bringen scheint, resultiert doch letztlich aus einer keineswegs unangefochten sicheren Lage. Gegenüber der satirischen Genrethematik in den Flugblättern des frühen 16. Jahrhunderts ist bei den Holländern ein radikaler Wandel der ideologischen Trägerschaft dieser Satiren festzustellen. War in der Narrenliteratur eines Sebastian Brant oder in den illustrierten Streitgesprächen und Fastnachtsspielen eines Hans Sachs noch ein frühhumanistischer Geist auf spätféudalistischer Grundlage am Werk, der gegen den Handelskapitalismus und seine kulturellen Folgen, nämlich die Betörung der Sinne durch die Luxuswaren, unermüdlich und beharrlich zu Felde zog, so ist bei den holländischen Künstlern, die sich auch humanistisch gebärdeten, bereits das Manufakturkapital das gesamtgesellschaftlich strukturbestimmende Leitbild. Wenn sie gegen die Laster und Untugenden des gemeinen Mannes, der in den Genrebildern verspottet wird, polemisieren, dann weniger aus einem mittelalterlich-konservativen Horizont heraus als vielmehr von einem Standpunkt der zumeist calvinistisch eingestellten Manufakturbesitzerklasse, die in Leistung und Erfolg die obersten ethischen Kategorien sieht, die überdies noch eine religiöse Sanktionierung erhalten, indem sie als gottgewollt und ihre Erreichung als Zeichen göttlicher Gnade und Auserwähltheit verstanden werden.

Man muß sich davor hüten, aus der Tatsache, daß formal in den Bildmotiven der alte Tugenden- und Lasterkatalog fortgeführt wird, abzuleiten, daß auch die mit diesen Motiven gemeinten ideologischen Inhalte und Intentionen die gleichen seien. Es geht nicht mehr

um die Botmäßigkeit der aufmüßig gewordenen leibeigenen Bauern gegenüber den Feudalherren – ein großer Teil der Flugblattsatiren des späten 15. und des 16. Jh. richtet sich ja gegen die unflätigen, angeblich gefräßigen, versoffenen und faulen Bauern –, sondern um den Gehorsam des Lohnarbeiters bzw. Tagelöhners und des gutswirtschaftlichen Gesindes, das sich bereits in ganz anderen Produktionsverhältnissen befindet. Soll im gesamtwirtschaftlichen Interesse dieses als notwendig erachtete System von Gehorsam und Unterordnung, von Triebverzicht und leibfeindlicher Enthaltsamkeit funktionieren, so muß es nicht nur den unteren Schichten eingeschränkt werden, sondern auch allen anderen Gliedern der Gesellschaft. Bei Jan Steens „Verrückter Wirtschaft“ (auch „Verkehrte Welt“ genannt) haben wir gesehen, daß der satirische Vorwurf sich nicht allein gegen das Gesinde richtet, das Fünfe gerade sein läßt, sondern in erster Linie gegen die Hausfrau, die sich nicht beständig unter Kontrolle hat. Ihr wird der unordentliche Haushalt angelastet, denn sie hat sich zum Laster des Trunks verführen lassen und ist dabei eingeschlafen. Statt dessen hätte sie unaufhörlich wachsam sein und sich in der Tugend der Mäßigung üben müssen.

Abschließend noch einmal zum Problem des Realismus in der niederländischen Malerei des 17. Jh. Ich halte es für wenig sinnvoll, einen kunsttheoretischen und kunstprogrammatischen Begriff aus dem 19. und 20. Jh., der schon in dieser Epoche sehr schillernd und vieldeutig ist, rückwirkend auf das 17. Jh. oder andere Epochen anzuwenden. Daß in den Bildern des 17. Jh. – wie überhaupt in allen Bildern! – Fragen der damaligen gesellschaftlichen Wirklichkeit aufgeworfen und Lösungsmöglichkeiten (hier: aus einem bürgerlichen Bewußtseinshorizont) entwickelt wurden, ist deutlich. Aber es wird in diesen Bildern nicht die Realität in ihrer Komplexität abbildhaft wiedergegeben (so sehr man zu dieser Annahme durch den Naturalismus der äußeren Erscheinung verleitet wird), sondern nur ihr satirisches Zerrbild oder, im bewußten Gegensatz dazu, ein angestrebtes und propagiertes soziales Leitbild. Statt mit dem wenig ergiebigen Begriff des Realismus zu hantieren, erscheint es mir vordringlich, das Werkzeug der Interpretation so zu differenzieren, daß es der Dialektik des Geschichtsprozesses und der ihr verbundenen Dialektik der Bilder gerecht wird.

- 1 Eddy de Jongh, Einleitung, in: Kat. Die Sprache der Bilder. Realität und Bedeutung in der niederländischen Malerei des 17. Jahrhunderts, Braunschweig, Herzog Anton Ulrich-Museum 1978, S. 11 (Übs. von W. J. Müller nach dem Text im Kat. Tot Lering en Vermaak. Amsterdam 1976).
- 2 Jakob Rosenberg/Seymour Slive/E. H. ter Kuile, Dutch Art and Architecture 1600 to 1800 (The Pelican History of Art), Harmondsworth 1966, Abb. 125 (S. 175).
- 3 Vgl. Sturla J. Gudlaugson, Ikonographische Studien über die holländische Malerei und das Theater des 17. Jahrhunderts, Phil. Diss., Berlin/Würzburg 1938. Heinz Kindermann, Theatergeschichte Europas, Salzburg 1960, Bd. III: Das Theater der Barockzeit, Kap. 4 (Das niederländ. Barocktheater), S. 244 ff. V. Pandolfi, La commedia dell'arte, storia e testo, 6 Bde., Florenz 1957; R. Spörri, Die commedia dell'arte und ihre Figuren, Zürich 1963.
- 4 Vgl. hierzu de Jongh (s. Anm. 1), S. 11.
- 5 Ebd.
- 6 Bertolt Brecht, Über Realismus, Hg. v. Werner Hecht, Frankfurt/M. 1971 (edition suhrkamp 485); Georg Lukács, Tendenz oder Parteilichkeit, in: Schriften zur Literatursoziologie (Soziologische Texte 9), Neuwied/Berlin 1963, S. 109–121.
- 7 Zur Buchmedizin vgl. Gabriele Becker u. a., Aus der Zeit der Verzweiflung. Zur Genese und Aktualität des Hexenbildes, Frankfurt 1977, (edition suhrkamp 840), S. 106 ff. Ferner: P. Diepgen, Volksheilkunde und wissenschaftliche Medizin, in: Die Volkskunde und ihre Beziehungen zu Recht, Medizin und Vorgeschichte, Berlin 1928, S. 26–40.
- 8 Zur Emblemik vgl. Martin Szyrocki, Die deutsche Literatur des Barock, Reinbek 1968, S. 16 f. – A. Henkel/A. Schöne (Hrsg.), Emblematika. Handbuch zur Sinnbildkunst des 16. und 17. Jahrhunderts, Stuttgart 1967. – August Buck, Emblematik, in: Ders. (Hg.), Renaissance und Barock (Neues Handbuch der Literaturwissenschaft, Bd. 10), Frankfurt 1972, S. 328 ff.
- 9 Vgl. Rosenberg u. a. (s. Anm. 2), Abb. 53 (dazu S. 88). – H. Schrade, Rembrandts Anatomie des Dr. Tulp, in: Das Werk des Künstlers I (1939/40). – W. S. Heckscher, Rembrandt's Anatomy of Dr. Nicolaas Tulp. An Iconological Study, New York 1958. – A. Querido, De Anatomie van de „Anatomische Les“, in: Oud Holland 82 (1967).
- 10 Eduard Plietzsch, holländische und flämische Maler des XVII. Jahrhunderts, Leipzig 1960, Abb. 52. – Pierre Channu, Europäische Kultur im Zeitalter des Barock, München/Zürich 1968, Abb. 83.
- 11 Vgl. Fastnachtsspiele des 15. und 16. Jahrhunderts. Ausgabe und hg. v. Dieter Wuttke, 2. Aufl., Stuttgart 1978 (mit ausführl. Bibliographie S. 365 ff.).
- 12 A. a. O., S. 8 ff. („Das Arztspiel“ = „Des arceztz vasnacht“).
- 13 Sebastian Brant, Das Narrenschiff. Text und Holzschnitte der Erstausgabe 1494. Zusätze der Ausgaben 1495 und 1499, Frankfurt 1980 (Einleitung von Claus Träger).
- 14 Vgl. Hans Holländer, Hieronymus Bosch. Weltbilder und Traumwerk, Köln 1975, S. 41 ff. (Zusammenhang mit „avaritia“ S. 49).
- 15 Vgl. Kat. Pieter Bruegel d. Ä. als Zeichner. Herkunft und Nachfolge, Berlin 1975. – H. A. Klein, Graphic Worlds of Pieter Bruegel the Elder, New York 1963.
- 16 Vgl. Klein (s. Anm. 15), S. 145 f. (Abb. S. 147).
- 17 Vgl. S. D. Skaskin u. a., Geschichte des Mittelalters II, Berlin 1958, S. 3–32 (Entstehung des Kapitalismus in den westeuropäischen Ländern).
- 18 Wilhelm Treue, Wirtschaft, Gesellschaft und Technik vom 16. bis zum 18. Jahrhundert. München 1974, Kap. 2 = S. 93 ff.
- 19 M. W. Bloomfield, The Seven Deadly Sins, Michigan 1952. – S. Wenzel, The Seven Deadly Sins, in: Speculum 43 (1968), S. 1 ff.
- 20 Vgl. Holländer (s. Anm. 14), S. 15 ff. (m. Abb.).
- 21 Vgl. Eugen Diederich (Hg.), Deutsches Leben der Vergangenheit in Bildern, Jena 1908, Bd. I, S. 83, Abb. 238.
- 22 Siehe Max J. Friedländer, Die frühen niederländischen Maler von van Eyck bis Bruegel, Köln 1965, Abb. 208 („Der Tod und der Geizige“, Brügge, Museum).
- 23 Friedländer, a. a. O., Abb. 177 („Ein Geldwechsler und seine Frau“, Paris, Louvre).
- 24 Jan Sanders van Hemessen, „Die Berufung des Matthäus“, München, Alte Pinakothek.
- 25 Marinus van Roymerswale, „Der Steuereinnahmer und seine Frau“, München, Alte Pinakothek, Andere Repliken in der Gemäldegalerie Dresden, im Prado, Madrid, u. a. Dazu: L. van Puyvelde, Un portrait de marchand par Quentin Metsys et les percepteurs d'impôts par Marin van Roymerswale, in: Revue Belge d'Archéologie et de l'art 26 (1957) S. 13 ff.
- 26 Vgl. R. Romano/A. Tenenti, Die Grundlegung der modernen Welt (Fischer Weltgeschichte Bd. 12), Frankfurt 1967, S. 320.
- 27 Plietzsch (s. Anm. 10), Abb. 116.
- 28 Vgl. Kurt Bauch, Der frühe Rembrandt und seine Zeit, Berlin 1960, Abb. 102, S. 138.
- 29 Rosenberg u. a. (s. Anm. 2), S. 219, Abb. 167. – Kat. Gerard Ter Borch, Münster 1974, S. 31 ff., S. 126, Nr. 32.
- 30 Vgl. Rosenberg (Anm. 2), S. 167. Zur Vorgeschichte des „bordeeltje“ vgl. Konrad Renger, Lockere Gesellschaft, Berlin 1970.
- 31 A. Blankert, Vermeer of Delft. Complete edition of the paintings, Oxford 1978, Kat.-Nr. 3 (S. 155 f.).
- 32 Siehe Anm. 30.
- 33 Vgl. Burkard Waldis' Spiel „De parabell van vorlorn

Szohn" (1527), dazu J. G. Boeckh u. a., Geschichte der deutschen Literatur von 1480 bis 1600 (Gesch. d. dt. Lit., 4. Bd.), Berlin 1961, S. 352 ff., 379 ff.

34 Diederichs (s. Anm. 21), Abb. 490.

35 Kat. Die Sprache der Bilder (Anm. 1), S. 91 (m. Abb.).

36 Abb. des „Emblems von Otto van Veen („Amorum Emblemata“, 1608) ebd. (Lit. dort in Anm. 8). Siehe auch Henkel/Schöne (s. Anm. 8), Sp. 1377.

37 Kat. Die Sprache der Bilder (Anm. 1), S. 168, Abb. 70.

38 Vgl. Joos van Ussel, Sexualunterdrückung. Geschichte der Sexualfeindschaft, Reinbek 1970, passim.

39 Martin Luther, Vom ehelichen Leben und andere Schriften über die Ehe. Hg. v. D. C. G. Lorenz, Stuttgart 1978, S. 40.

40 A. a. O., S. 41.

41 Vgl. Eddy de Jongh, Grape Symbolism in the paintings of the 16th and 17th centuries, in Simiolus 7 (1974), S. 166–191, hier S. 175, Anm. 21.

42 Vgl. Luther (s. Anm. 39), S. 3 ff.

43 M. Luther, Vorrede zu Justus Menius' Oeconomia Christiana (1529), in: Weimarer Ausgabe, Bd. 30/2, Weimar 1909, S. 62.

44 Blankert (s. Anm. 31), Kat.-Nr. 21 (S. 164 f.).

45 Rosenberg u. a. (s. Anm. 2), S. 226, Abb. 178.

46 Erwin Panofsky, Early Netherlandish Painting, Cambridge/Mass. 1953, Bd. I, S. 201 ff. Ders. in: Burlington-Magazine 64 (1934), S. 117 ff.

47 So bei Daniel Heinsius, Emblemata amatoria, 1615. Vgl. Kat. Die Sprache der Bilder, S. 117.

48 Vgl. Skaskin u. a. (s. Anm. 17), S. 151 ff. (Zur Geschichte der Niederlande im 17. Jh.), bes. S. 183 (zur ostindischen Handelskompanie).

Zur Marinemalerei vgl. Rosenberg u. a. (s. Anm. 2), S. 285 ff.

49 Vgl. Chaunu (s. Anm. 10), S. 271 u. ö.

50 Vgl. P. Mikat, Art. „Ehe“, in: Adalbert Erler/Ekkehard Kaufmann (Hg.), Handwörterbuch zur deutschen Rechtsgeschichte, I. Band, Berlin, Sp. 809 bis 833.

51 Vgl. noch Hegel, Grundlinien der Philosophie des Rechts oder Naturrecht und Staatswissenschaft im Grundrisse, § 158 ff.

52 Vgl. Leo Kofler, Zur Geschichte der bürgerlichen Gesellschaft, 4. Aufl., Neuwied/Berlin 1971, S. 316 ff.

53 Pletzsch (s. Anm. 10), Abb. 185 („Die Glaskorallenfabrik“ von Jacob van Loo, Kopenhagen, Staatl. Kunstmus.).

54 Vgl. Kat. der Gemäldegalerie, II. Teil: Vlamen, Holländer, Deutsche, Franzosen. Wien 1958, S. 131.

55 Siehe Anm. 37.

56 Vgl. Walther Scheidig, Die Holzschnitte des Petrarca-meisters, Berlin 1955, S. 80.

57 Vgl. S. Brant (s. Anm. 13), S. 233.

58 Zur Acedia vgl. S. Wenzel, The Sin of Sloth. Acedia in Medieval Thought and Literature Chapel Hill 1967.

59 Vgl. Blankert (s. Anm. 31), Kat.-Nr. 4 (S. 156). Vgl. M. M. Kahr, Vermeer's girl asleep – a moral problem, in: Metropolitan Museum Journal 6 (1972), S. 115–132.

60 Vgl. Erika Thiel, Geschichte des Kostüms. Die europäische Mode von den Anfängen bis zur Gegenwart, Berlin 1980, S. 220.

61 Vgl. Erwin Panofsky, The Life and Art of Albrecht Dürer, Princeton/N. J. 1955, S. 156 ff. (zur Melencolia I), Abb. 209.

62 Die erotische Symbolik der Früchte leitet sich vom Sündenfall (Evas Verführung) her (nach I. Moses 3,6).

63 Vgl. H. Th. Musper, Altniederländische Malerei, Köln 1968, Farbtafel 13, dazu Text S. 72 (sog. „Lucca-Madonna“).

64 National Gallery Catalogues: The Dutch School, by Neil MacLaren, London 1960, S. 228 (m. Lit.).

65 Jean-Louis Flandrin, Familien. Soziologie – Ökonomie – Sexualität. Übers. v. Eva Brückner-Pfaffenberger, Frankfurt/Berlin/Wien 1978, S. 166 ff. (Herren und Diener). Zur rechtlichen Situation vgl. G. C. Schmelzeisen, Polizeiordnungen und Privatrecht, Münster 1955.

66 Vgl. (Zedler =) Großes vollständ. Universal-Lexikon aller Wissenschaften und Künste, Leipzig/Halle 1739, Bd. 19, Sp. 220 ff., hier Sp. 223 (Artikel „Magd“).

67 Vgl. Skaskin u. a. (Anm. 17), S. 155.

68 Vgl. Wilhelm Abel, Agrarkrisen und Agrarkonjunktur. Eine Geschichte der Land- und Ernährungswirtschaft Mitteleuropas seit dem hohen Mittelalter. 2. Aufl., Hamburg/Berlin 1966, S. 104.

69 Vgl. Skaskin u. a. (Anm. 17), S. 182.

70 Blankert (s. Anm. 17), Kat.-Nr. 7 (S. 157).

71 Vgl. A. Spamer, Die geistliche Hausmagd. Zur Geschichte eines religiösen Bilderbogens und der volkstümlichen Devotionsliteratur, Göttingen 1969.

72 Vgl. Diederichs (s. Anm. 21), Abb. 589. Auf das Temperantia-Motiv wird vielleicht auch bei der nackten Frau auf Giorgiones „Fête champêtre“ angespielt, die Wasser in einen sarkophagähnlichen Brunnen gießt.

73 Max Weber, Die protestantische Ethik I. Eine Aufsatzsammlung. Hg. v. J. Winckelmann, München/Hamburg 1969.

74 Vgl. Margret Dietrich/Paul Stefanek (Hg.), Deutsche Dramaturgie von Gryphius bis Brecht, München 1965, S. 18.

75 Vgl. Norbert Schneider, Zeit und Sinnlichkeit. Zur Soziogenese der Vanitasmotivik und des Illusionismus, in: Kritische Berichte 8 (1980), Heft 4/5, S. 8–34.

Leitbild und Ideal

Briefwechsel über die Funktionen von Genrebildern von Werner Marschall und Norbert Schneider

Lieber Norbert Schneider,

in Ihrem Aufsatz weisen Sie nach, daß holländische Genrebilder des 17. Jahrhunderts nicht einfach Szenen aus dem damaligen Alltag abbildhaft festhalten, sondern bestimmte ideologische, erzieherische, propagandistische Aufgaben zu erfüllen hatten. Damit ändert sich unsere Bewertung der Genremalerei als bildnerischer Gattung. Wir betrachten sie nicht mehr als „passives“ Spiegelbild, sondern in ihrer Funktion, selber „aktiv“ auf die gesellschaftliche Entwicklung Einfluß zu nehmen. Es scheint mir sinnvoll, in diesem Zusammenhang über einige Fragen zu diskutieren.

1. Es besteht die Gefahr, die Genremalerei weiterhin als Illustration, jetzt nicht mehr historischer Fakten, aber historischer Ideen, ideologischer Programme aufzufassen. Das, meine ich, geschieht, wenn sich die Interpretation ausschließlich den Bildinhalten zuwendet oder dem, was sich auch in Sprache ausdrücken läßt und auch tatsächlich ausgedrückt hat (dies nachzuweisen, gilt ja oft als der eigentliche Wahrheitsbeweis einer Bildinterpretation). Zugespißt lautet meine Frage: Ist Malerei, hier Genremalerei, Dienerin von Ideologie oder ist sie eine relativ unabhängige, eigenständige Form der Aneignung gesellschaftlicher Prozesse?

2. Ist, um ein konkretes Beispiel zu nennen, Vermeers „Küchenmagd“ die „demütige“ Hausmagd, die sich ausschließlich der ihr angeforderten Tätigkeit widmet, wie das die Gutsherrschaft wünscht? Ein Bildvergleich könnte zeigen, daß keine der von Vermeer gemalten Herrinnen so groß, Bildfläche und Bildraum beherrschend gesehen ist wie diese Magd; keine agiert so ruhig und gelassen, so selbstsicher aus einem inneren Kern heraus; keine scheint mir zugleich so individuell, d. h. nicht nur rollenmäßig, erfaßt. Mit spezifisch bildnerischen Mitteln entdeckt uns der Maler hier – über jedes propagandistische „Leitbild“ hinaus – das Aufscheinen eines gesellschaftlichen Ideals: Statt (Selbst-) Beschränkung, Unterordnung, Triebverzicht und leibfeindlicher Enthaltsamkeit die Entfaltung von Persönlichkeit im Bild des arbeitenden Menschen. Sehe ich das heute nur „hinein“? Zum richtigen Verstehen des Bildes ist die Kenntnis der sozialen Lage des Gesindes

in Holland im 17. Jahrhundert und ihre ideologische Verarbeitung selbstverständlich nötig und wichtig, aber nicht als ausreichende Erklärung, sondern als eine Bedingung, zu der sich das Kunstwerk auch in Widerspruch stellen kann.

3. Ein weiterer Aspekt der gleichen Frage: Wie sind die „stilistischen“ Unterschiede zwischen Genrebildern von Steen und Vermeer oder auch Rembrandt zu verstehen? Es gibt satirische und nichtsatirische Darstellungen. Liegt ihnen die gleiche klassenmäßige Einstellung zugrunde? Oder werden in der Malerei einer Epoche deren Interessengegensätze „ästhetisch ausgetragen“? Sie arbeiten ja überzeugend heraus, wie die Genremalerei bürgerliche Interessen gegen feudale Zustände durchzusetzen hilft. Mit der Manufaktur und kapitalistisch betriebener Landwirtschaft entstehen neue gesellschaftliche Widersprüche. Sollte es also nicht auch „Gegenbilder“ zum neuen herrschenden Bewußtsein geben?

4. Diskutierenswert erscheinen mir schließlich Ihre Überlegungen zum „Problem des Realismus“. Ist Realismus ein „kunsttheoretischer oder kunstprogrammativischer Begriff“, der frühestens für Zeiten anwendbar ist, in denen er schon als solcher definiert ist? Oder bezeichnen wir damit ein Moment künstlerischer Praxis, das sich mit dieser historisch entwickelt und erst auf einer bestimmten Stufe zum Programm wird? Kriterium wäre dann nicht, daß „die Realität in ihrer Komplexität abbildhaft wiedergegeben“ ist, sondern der funktionale Bezug der Kunst zur gesellschaftlichen Praxis, die ästhetische Verarbeitung des historischen Neuen – und sei es in „utopischer“ Gestalt wie bei Vermeers „Küchenmagd“, wie ich sie sehe. Wieder geht es um die Frage nach dem Verhältnis von bildender Kunst und begrifflichem Denken als zwei Formen der Realitätsaneignung.

Ihr Werner Marschall

Lieber Werner Marschall,

die Fragen, die Sie aufwerfen, sind für eine umfassende dialektische Klärung des Problems der holländischen Genremalerei essentiell; sie führen über das hinaus, was ich mit meiner schwerpunktmäßig inhaltsbezogenen Studie habe leisten wollen. Das kulturtheoretische (und auch kulturpolitische) Problem der Aneignung einer ästhetischen Produktion, deren Wertkategorien sich schwerlich als allgemeinmenschliche Ideale rezipieren und anverwandeln lassen, habe ich nicht mehr erörtert. Was Vermeer betrifft, so stimme ich Ihnen zu, daß es schwierig ist, ihn eindeutig unter die ideologischen Inhalte zu subsumieren, die für die Frühzeit der Gattung der Genremalerei konstitutiv sind.

Haben Sie bitte Verständnis dafür, daß ich im folgenden nicht auf alle Punkte Ihres Briefes eingehen kann. So werde ich das theoretisch hochkomplexe Realismusproblem aus-

sparen, zu dem ich lediglich bemerken möchte, daß ich Ihrer funktionalen Bestimmung dieses Begriffs voll und ganz beipflichten kann (das kommt meiner historischen Betrachtungsweise sehr entgegen), wenngleich sich für mich nach wie vor die Frage stellt, wo dann die Grenzen seiner Anwendung zu setzen sind.

Aus Ihren Einwänden spüre ich die berechtigte Sorge heraus, es könnte die frühneuzeitliche Genremalerei durch die Aufdeckung ihres ideologisch-propagandistischen Charakters, ihrer interessengebundenen Tendenz die positive Bedeutung verlieren, die sie vielleicht unter dem Aspekt des Kulturerbes bisher hatte. Als Korrektiv gegen eine vorwiegend inhaltsbezogene historische Analyse setzen Sie nachdrücklich die Forderung, die anschaulichen Charaktere der Bilder zu beachten. Bei Vermeer geben Sie zu bedenken, daß die ästhetische Erscheinungsform seiner Werke die Tendenz der sich ikonographisch niederschlagenden ideologischen Thematik aufhebe. Es mußte eingehender untersucht werden, ob sich nicht die beruhigtere, abgeklärtere, harmonischere, offenkundig polemikfreie Darstellung bei Vermeer, seine Monumentalisierung der Figuren (von der man, in einem qualitativen Sinne, trotz des kleinen Formats seiner Bilder sprechen kann) darauf zurückführen läßt, daß in der Phase, in der er seine Hauptwerke schafft (im wesentlichen nach 1650), bereits eine Konsolidierung der Bourgeoisie als gesellschaftstragender Klasse, ja teilweise (was den Reproduktionsbereich, den Lebensstil betrifft) eine Refeudalisierung abzeichnet. Denn in dieser Situation ist die aufgeregte Aggressivität, die den frühen satirischen Bildern der Niederländer eignet, gegenstandslos geworden. Das Bürgertum muß nicht mehr radikal auf der Einhaltung seiner ökonomischen Prinzipien bestehen, denn sie haben sich nach der Niederringung der spanischen Fremdherrschaft mit ihrer absolutistischen Feudalordnung und nach der Befriedung der sich in Aufständen immer wieder erhebenden Volksmassen bereits allenthalben durchgesetzt. Diese neue Lage eröffnet einen Spielraum für die Äußerung entgegengesetzter oder abweichender Einstellungen, Haltungen und Bewertungen, die freilich – wie Vermeers Bilder erkennen lassen – nur sehr verhalten zutage treten, denn das Motivrepertoire der Genremalerei wird ja nach wie vor zugrundegelegt. Die Werke der bildenden Kunst beginnen sich nun zu „autonomisieren“; der Schein ihrer Selbstständigkeit nimmt in dem Maße zu, wie sich die Künstler, an den Stilmitteln ablesbar, einer ideologischen Indienstnahme zu entziehen suchen oder sich zumindest gleichgültig dagegen verhalten.

Ihre Frage: „ist Malerei, hier Genremalerei, Dienerin von Ideologie oder ist sie eine relativ unabhängige, eigenständige Form der Aneignung gesellschaftlicher Prozesse?“ bringt mich in diesem Zusammenhang etwas in Verlegenheit. Sie ist weder nur das eine noch ausschließlich das andere; beide Aspekte schließen einander ja nicht aus. Gerade von materialistischer Seite wird man, zumal was die Untersuchung der Phase betrifft, in der sich



Jan Vermeer, Die Küchenmagd, um 1658–60, Öl/Lw. 45,5 × 41 cm

die hegemoniale Stellung einer Klasse (hier des Bürgertums in Holland) festigt, die eminente Bedeutung der Malerei als publizistisches Medium zur Unterstützung einer Ideologie nicht in Abrede stellen können. „Relative Autonomie“ dagegen ist ein Bestimmungsmerkmal der bildenden Kunst, das ihr epochenübergreifend allgemein zukommt (mindestens seit sich Kunst oder bildhaftes Denken in der Urgesellschaft aus dem synkretistischen Wirklichkeitsbewußtsein heraussonderte). Insofern trifft dieses Moment auch für die Genremalerei des 17. Jahrhunderts zu. Ich vermute aber, daß Sie den Autonomiebegriff nicht so sehr bezogen auf die gesellschaftliche Institution Kunst verwendet wissen wollten, sondern mehr an die ästhetische „Idealisierung“ im Sinne des Entwurfs einer Utopie dachten, also an die Rücknahme zeitbedingter Faktoren zugunsten einer künstlerischen Verallgemeinerung, die ein Wirken des Kunstwerkes über den momentanen Anlaß und seine Funktion in der historischen Situation hinaus ermöglicht, so daß es, rezeptionsgeschichtlich gesehen, eine dauerhafte Existenz erfährt.

Warum bestimmte Werke – wie die Vermeers oder Rembrandts – noch heute eine so große Wirkung ausüben und sie uns immer noch auf einer vorreflexiv-emotionalen Ebene ansprechen, kann man zwar zu einem wesentlichen Teil aus ihrer ästhetischen Struktur und den Stationen ihrer Rezeption erschließen, aber aus ihnen nicht allein: es müssen dialektisch auch die Bedingungen ihrer Produktion, und das heißt die historische Situation ihrer Entstehung (obwohl sie sich ihr gerade zu entziehen scheinen) in die Analyse mit einbezogen werden.

Ihr Norbert Schneider



Weiberherrschaft?

Zur Ausstellung „Von Frans Hals bis Vermeer“
von Gabriele Huster

Die Publikumsreaktionen auf die diesjährige – vermeintlich unpolitische – Ausstellung „Von Frans Hals bis Vermeer – Meisterwerke holländischer Genremalerei“ boten Gelegenheit zur Überprüfung des derzeitigen gesellschaftlichen Stimmungsbarometers. Westberlin war die zweite Station nach Philadelphia und vor London. In Massen strömten die Menschen ins Dahlemer Museum –, anscheinend nur zu gern bereit, sich zu einem Ausflug in die „gute alte Zeit“ und „heile Welt“ ver-

führen zu lassen. Dem Bedürfnis nach harmonischer Ordnung und Überschaubarkeit der Lebensverhältnisse kommen die Darstellungen behaglicher holländischer Bürgerstuben und familiären Glücks offenbar sehr entgegen. Die Frage, ob die gesellschaftliche Wirklichkeit in Hollands „Goldenem Zeitalter“ das nostalgische Entzücken und die wehmütigen Gefühle der Betrachter rechtfertigt, stellt sich angesichts der stimmungsvollen Bilder schwer. Man muß sie jedoch stellen, um

das komplizierte Wechselverhältnis von Kunst und Gesellschaft zu verstehen.

Einem jeden Ausstellungsbesucher fällt sogleich die beherrschende Rolle auf, die die *das Heim* und die dazugehörige *Hausfrau* in der holländischen Genremalerei spielen. Auf Pieter de Hoochs Bild „Die Mutter“ sitzt diese im Mittelpunkt der abgedunkelten Stube vor einem Wandbett. Sie knüpft ihr Mieder zu und wirft einen zärtlich-zufriedenen Blick in die Korbwiege auf ihr Kind, das sie soeben gestillt hat. Neben ihr auf den blankgescheuerten Fliesen ein schläfriger Hund, der optisch die Verbindung herstellt zum hinteren, von Sonnenlicht überfluteten Raum, in dem ein kleines Mädchen in verträumter Haltung steht und nach draußen blickt. Der architektonisch klar gegliederte Raum, in dem das Licht die Farben warm aufleuchten läßt, strahlt eine schier unwiderstehliche Atmosphäre von Geborgenheit und Harmonie aus. Was gibt es letztlich Erstrebenswerteres für eine Frau als Häuslichkeit und Mutterglück?

Zur Praxis des Stillens gibt es bemerkenswerte Kommentare der damaligen Familienideologen. So wurde der bürgerlichen Mutter dringend anempfohlen, ihr Kind selbst zu stillen und es nicht – wie in aristokratischen Kreisen durchaus noch üblich – einer Amme zu überlassen. Mit ihrer Milch gebe die Mutter dem Kind nämlich auch ihre guten Eigenschaften und ihre Intelligenz(!), während von der Amme weder das eine noch das andere zu erwarten, sondern nur das Schlimmste zu befürchten sei. Diese kam nämlich aus der Unterschicht und dort ortete das Bürgertum sämtliche Laster. Eine solche Propaganda will zwei Fliegen mit einer Klappe schlagen, die Abgrenzung nach unten und die Bindung der Frau an den Familienberuf. Einigermmaßen rätselhaft erscheint demgegenüber die sprichwörtliche Dominanz der Frau. So gab es damals ein beliebtes Gesellschaftsspiel, genannt: Der Kampf um die Hosen. Die Frauen haben die Hosen an! Das war ein populäres Thema in Kunst und Literatur, und das fanden auch französische Reisende, die sich über den holländischen Ehetrott lustig machten. Tatsächlich erfreuten sich die holländischen Ehefrauen, gemessen an den streng patriarchalischen Normen ihrer Zeit, einiger Rechte: z.B. durften sie nicht geschlagen werden; Männer, beim Bordellbesuch ertappt, konnten auf eine Anzeige ihrer Frau hin zur Ermahnung vor die kirchlichen Autoritäten zitiert

werden; die Frau eines geschlechtskrank von einer Reise heimgekehrten Seemanns konnte ein eigenes Bett, ja sogar die Annulierung der Ehe juristisch erwirken. *Beweis für „Weberherrschaft“? Wohl kaum. Was ist Ursache der Polemik?

Die holländische Gesellschaft des 17. Jahrhunderts weist eine beispiellos große Mittelschicht auf, die wohlhabende Kaufleute, Bankiers, Reeder sowie Handwerker und kleine Händler umfaßt. Diese waren die Aufsteiger und Nutznießer der rasanten ökonomischen Entwicklung Hollands hin zur „kapitalistischen Musternation des 17. Jahrhunderts“ (Karl Marx). Die neue bürgerliche Mittelschicht drückte binnen kurzem allen Bereichen des gesellschaftlichen Lebens ihren Stempel auf. Hier zuallererst entstand das kulturelle Ideal des bürgerlichen Heims und der Familie, das Quasi-Heiligtum eines Privatbezirks, ein verweltlichter Tempel, in dem die Frau die „Schlüsselgewalt“ hatte. Hier trägt sie die Sorge und Verantwor-

tung für die Einhaltung der protestantischen Werte Sauberkeit, Sparsamkeit, Keuschheit. Hier hält sie eigenwillige Kinder, müßige Dienstmädchen, Töchter im heiratsfähigen Alter von dummen Gedanken ab und zu Fleiß und Frömmigkeit an. Das Heim wird zur Zuchtstätte für protestantisches Arbeitsethos und weitere Eigenschaften, die die Durchsetzung der unternehmerischen Bourgeoisie als stärkste soziale Kraft maßgeblich gefördert hatten. Die Bilder frommer Häuslichkeit spiegeln die streng geregelte solide Lebensweise wieder und versöhnen damit, indem dieses Ideal ästhetisch und emotional durchwärmt wird. In den Städten gehören die Großfamiliensysteme der Vergangenheit an. Das gemeinsame Wirtschaften aller Familienmitglieder im Haus wird ersetzt durch klare geschlechtsspezifische Arbeitsteilung nach dem Motto: Männerwelt Beruf, Frauenwelt Familie. Jetzt wird das Haus „gemütlich“, werden die Beziehungen der Familienmitglieder gefühlvoll. Familie und Haus er-

halten kompensatorische Funktion, bilden den ideellen Gegenpol zum diskret verschwiegenen, tatsächlichen Macht- und Entscheidungszentrum der Gesellschaft, der kapitalistischen Wirtschaft, der sie gleichzeitig ihre neue Bedeutung verdanken. Diese Bedeutung und ideologische Befrachtung der Familie antwortet auf das Bedürfnis nach Geborgenheit im Privaten und Entschädigung für die Härten des Erwerbslebens. Darüber hinaus dient sie dazu, den Mittelstand nach oben und unten abzugrenzen.

Zwar impliziert die protestantische Ethik ein gewisses Mitgefühl für die sozial Schwachen, es mischte sich jedoch mit Abscheu und Angst vor der Gefährlichkeit und Verdorbenheit des „Pöbels“, dessen Schicksal als gottgewollt, bzw. selbstverschuldet galt. Jacob Ochtervelt stellt die Konfrontation der Bourgeoisie mit der Unterschicht in Form einer harmlosen Anekdote dar: Seine „Straßenmusikanten am Hauseingang“ treffen auf die freundliche Her-



Pieter de Hooch, Die Mutter, um 1661/63, Öl/Lw. 92 x 100 cm

Seite 62: Jacob Ochtervelt, Straßenmusikanten am Hauseingang, 1665, Öl/Lw. 68,5 x 56 cm

Adriaen van Ostade, *Bauernfamilie*, 1668,
Öl/Holz 46,7 × 41,6 cm

Adriaen Brouwer, *Singende Trinker*, um
1635/36, Öl/Holz 20,7 × 15,5 cm



ablassung der vorsichtig Distanz wahren- den Dame des Hauses. Dem (noch) unbefangenen kleinen Mädchen an der Hand der Dienstmagd scheint die unerwartete Begegnung Freude zu machen. Alles in allem ein beruhigendes Bild sozialer Ordnung. Die Kluft zwischen den Klassen wird mit einem Almosen versöhnt.

Wesentlich beunruhigender Adriaen Brouwers Blick auf arme Bauern und Gesinde: fürchterliche und ekelregen- de Gestalten aus der Sicht des Bürgertums. Tatsächlich war die sprichwörtliche Enthemmtheit der armen Landbevölkerung keine reine Erfindung. Die wenigen Ausbruchsmöglichkeiten aus dem entbehrungsreichen Dasein – die Kirmes, die Schenke – wurden voll ausgelebt in Form von Saufgelagen, Sex, Kartenspiel und Raufereien. Wasser auf die Mühlen der Moralapostel. Man suchte die gefürchtete anarchistische Vitalität der Unterklasse zu entschärfen, indem man nun auch dort das bürgerliche Familienideal propagierte.

Adriaen van Ostades „Bauernfamilie“ zeigt Vater und Mutter – unbekümmert durch Schmutz und Unordnung ihrer ärmlichen Behausung – vertieft ins Spiel mit ihrem Kind; ein rührendes Bild elterlicher Liebe. Das Bild ist eine Fiktion. Die Realität der armen Landbevölkerung – bestimmt durch die unablässige Sorge um die nackte Existenz – ließ keine Sentimentalitäten im Ver-



hältnis der Familienmitglieder zu. Erst das Fressen, dann die Moral: Kinder waren zunächst unnütze Mit-Esser, sehr bald volle Mitarbeiter, schließlich bildeten sie die Altersversorgung. Im Gegensatz zur ideologisch begründeten „Wertschätzung“ der Mittelstandsfrau war die Frau in der Landwirtschaft dem Mann aus materiellen Gründen faktisch nahezu gleichgestellt. Das bürgerliche Hausfrauenideal konnte schon allein deshalb nicht greifen, weil die Bauersfrau zahlreiche außerhäusliche Funktionen – Milch- und Viehwirtschaft, Verkauf der Produkte auf dem Markt – auszufüllen hatte. „Home making“ erübrigte sich in einem „Wohnraum“, der zumeist Bett- und Kochstelle, Stall und Scheune in einem war, und in dem sich die Reinlichkeitsanforderungen darauf beschränkten, das Vieh von den Töpfen zu verscheuchen.

Die bauerlichen Familienidyllen sind durch die ideologische Brille des bür-

gerlichen Käuferkreises gesehen – ein Stück Realitätsverdrängung zur Besänftigung des schlechten bürgerlichen Gewissens und der Angst vor einem Aufbrechen der Klassengegensätze. Eine vielsagende Inschrift erscheint auf Jan Steens „Tischgebet“ an der Wand hinter den armen Leuten: „Nur drei Dinge erflehe ich/Zuallererst Liebe zu Gott,/Nicht zu trachten nach dem Überfluß der Reichen./Aber das zu ersehnen, wofür die Weisesten gebetet haben:/Ein ehrliches Leben in diesem Jammertale –/Auf diesen dreien baut alles auf.“

Wie aus zuverlässiger Quelle zu erfahren war, wurde die Ausstellung entgegen anderslautenden Gerüchten nicht vom Bundesfamilienministerium unterstützt.

Katalog: Von Frans Hals bis Vermeer. Meisterwerke holländischer Genremalerei, ca. 400 S., 130 Farbtafeln mit Bilderläuterungen, Frölich & Kaufmann, DM 68,-.

Kalte Hölle BRD

Das Werk des Malers
Harald Duwe (1926–1984)
von Michael Nungesser

Sein Tod macht betroffen, denn er kam unerwartet: Am 16. Juni dieses Jahres starb Harald Duwe infolge eines Autounfalles im schleswig-holsteinischen Kreis Stormarn. Dort oben im Norden Deutschlands war er geboren worden, dort hatte er bis zuletzt in Großenensee bei Trittau gelebt. Er war 58 Jahre alt, Professor an der Fachhochschule für Gestaltung in Kiel. Er war Maler. Einer der markantesten Realisten der westdeutschen Nachkriegsära, lange bevor dieser Begriff wieder an Bedeutung und Einfluß gewann und lange bevor er wieder durch inflationären Gebrauch an Konturen verlor. Mit seinem Werk war er ein unerbittlicher Kritiker der Konsumgesellschaft, die die nazistische Vergangenheit verdrängte und die Schaffung materiellen Wohlstands als oberstes Ziel propagierte.

Ein Maler, der sich so eindeutig und kontinuierlich, so drastisch und schonungslos an den Schattenseiten des Wirtschaftswunders abarbeitete, indem er sie fast unverzerrt in ihrer banalen, alltäglichen Häßlichkeit und Verderbtheit vor Augen führte, der hatte es im bundesrepublikanischen Kunstbetrieb schwer. Schon 1967 meinte ein Kritiker warnend: „Bislang hat man Duwe noch nicht wegen ‚Erregung öffentlichen Ärgernisses‘ inhaftiert“, aber ein Ärgernis für die Apologeten der reinen Kunst war er wohl immer. Dem herrschenden „Zeitgeist“ diente er sich nicht an. In der „Kunstlandschaft Bundesrepublik“ – wenn man einmal die fragwürdige Anleihe aus der Naturmetaphorik gleichsam als Zitat gelten läßt² – nahm er, eine Ironie des Schicksals, einen entlegenen Punkt am Rande des Spektrums ein. Wohl gab es in den frühen siebziger Jahren eine Phase, in der sich zahlreiche Künstler auf die Alltagsrealität einließen, aber für Duwe war dies nichts Neues, und er blieb auch danach seinem Weg der künstlerischen Bewältigung der ihn umgebenden Welt konsequent verbunden.

Ruhm hat ihm das kaum eingebracht. In den gängigen Kunstgeschichten und -lexika bleibt er meist ungenannt³, auf

dem Kunstmarkt tat er sich schwer. „Duwes Bilder haben sich immer schwer verkaufen lassen“, meint ein Interpret⁴, „vor allem seine Figurenbilder zum Zeitgeschehen. Und es ist kein Einzelfall, daß ein ursprünglich überzeugter Käufer ein Bild wieder zurückgebracht hat, weil es die Familie oder die Freunde als unerträglich empfanden. Deshalb waren Duwes Arbeiten noch nie wirklich Kunsthandelsobjekte, allein die Galerie Poll in Berlin hat sich seit Jahren immer wieder dafür eingesetzt“. Und die „Zeit“ stellt in ihrem kurzen Nachruf mit anklagendem Unterton fest: „Jahrelang schlug er sich mit Gelegenheitsarbeiten durch: Porträtaufträge, Glasfenster für Altersheime, Wandbilder für das Klärwerk. Den herrschenden Kunstdenken machte er keine Konzessionen und verzichtete darauf, sich dem Kunstrummel anzudienen. ‚Gute Hamburger Lokalgröße‘ zu sein, höher war sein Anspruch nicht.“⁵

Harald Duwe wurde 1926 in Hamburg-Rothenburgsort geboren, erhielt 1942 eine Lithographenlehre und mußte von 1943 bis 1945 Kriegsdienst leisten. 1946 bis 1949 studierte er an der Staatlichen Hochschule für bildende Künste in Hamburg bei Willem Grimm und Erich Hartmann, zwei Semester verbrachte er an der Kunstakademie in Stockholm. Seit 1951 arbeitete er als freischaffender Künstler. Zweimal erhielt er ein Stipendium, 1954 vom Kulturkreis im Bundesverband der Deutschen Industrie, 1966 vom Land Schleswig-Holstein für die Cité des Arts in Paris. 1970 wurde ihm der Edwin-Scharff-Preis der Stadt Hamburg verliehen. Seit 1964 war er Lehrer für räumliches Gestalten an der Ingenieurschule für Fahrzeugtechnik in Hamburg, seit 1975 Dozent an der Fachhochschule in Kiel.

In frühen Werken sind impressionistische Einflüsse zu erkennen, die später eher durch solche der Neuen Sachlichkeit verdrängt werden; Duwe hielt immer am Gegenstand fest. Er sagte dazu später einmal: „Ich hab’ in meinem Leben nicht ein einziges Mal versucht, Zeichen von der Qualität, wie sie im ab-

strakten Bereich für gültig angesehen werden, zu erfinden. Es hat mich immer gelangweilt, ich wußte gar nicht, warum ich so etwas hätte tun sollen.“⁶ Seine frühen Städtebilder und Trümmerlandschaften, seine Porträts und vor allem seine zeitkritischen, manchmal symbolisch überhöhten Bilder werden zur ihrer Zeit kaum bekannt. Der Biograf der Hamburger Kunstszene, Volker Detlef Heydorn, selbst Maler und in den fünfziger Jahren eng mit der Kunstzeitschrift „Von Atelier zu Atelier“ verbunden, schreibt, daß „der von Kunstmanagern und gewissen Künstlern ausgeübte Druck so stark (war), daß sowohl Harald Duwe wie auch Willy Colberg es nicht wagten, ihre damals entstandenen engagierten Gemälde in Hamburg zur Ausstellung zu bringen.“⁷

Erst allmählich wird man auf Duwe aufmerksam, 1964 bei der Berufsverbandsausstellung; 1968 erhält er eine Einzelausstellung im Schleswig-Holsteinischen Landesmuseum, der in den siebziger Jahren weitere im norddeutschen Raum folgen.⁸ Vor allem die Realismus-Ausstellungen der siebziger Jahre machen ihn relativ bekannt, wobei er gelegentlich in enger Beziehung mit den „Kritischen Realisten“ aus Westberlin – Sorge, Petrick, Vogelgesang, Waller – gesehen wird.⁹

Überblickt man das Gesamtwerk an Hand der Ausstellungskataloge, so ist man erstaunt, wie sich immer wieder neue Facetten auftun, nicht nur, weil neu gemalte Bilder hinzukommen, sondern auch ältere, neu entdeckte, erstmals der Öffentlichkeit vorgestellte. Zugleich läßt sich eine inhaltliche Homogenität erkennen, die auch im erneuten Aufgreifen lange zurückliegender Themen zum Ausdruck kommt. Insgesamt kann man verschiedene Themenkreise ausfindig machen, die eng ineinander greifen und sich teilweise zu bestimmten Motivketten – zum Beispiel die Strandbilder oder die Demonstrationsszenen – bündeln. Privater und beruflicher Alltag, Tagespolitik und allgemeine Probleme in einer kapitalistisch organisierten Gesellschaft stehen im Zen-

trum von Duwes Bildwelt. Aus der anfänglichen dokumentierenden, registrierenden Sicht wird immer mehr eine hinweisende, oft sarkastisch überzeichnende, fast karikierende, drängende, ja aufdringliche Bilddemonstration, die sich, um die Wirkung auf den Betrachter noch zu steigern, gelegentlich kunsthistorischer Pathosformeln wie Tondo oder Triptychon und ähnlicher Formen mehrteiliger Bilder bedient.

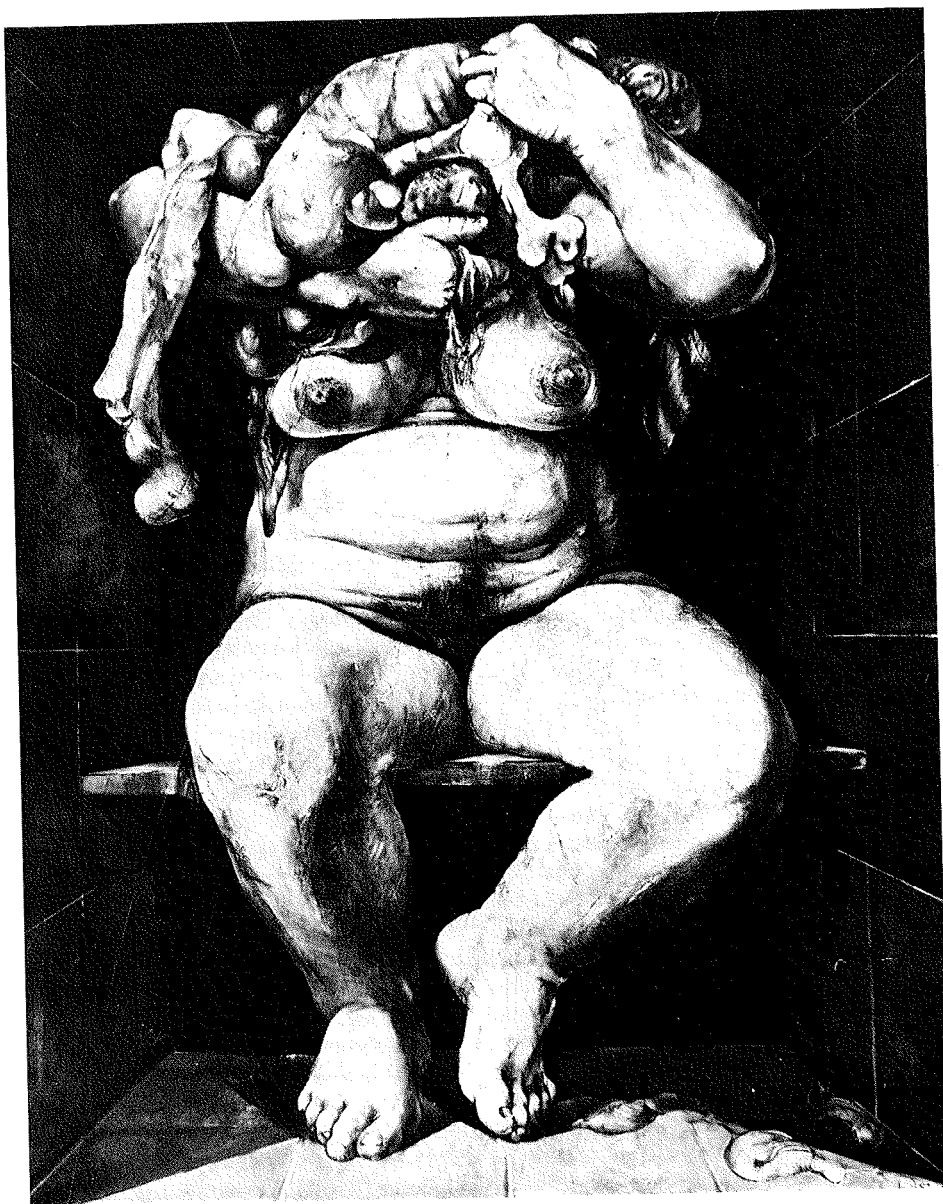
Der Mensch nimmt eine zentrale Position in Duwes Werk ein. Porträts der Mutter Elsa Duwe von 1944, 1950, 1953 und 1965 stehen am Anfang, schlichte und mit liebevoller Genauigkeit gemalte Ansichten einer Arbeiterfrau. Sich selbst sieht er mit entlarvender Strenge 1967/68 in verschiedenen Steckbriefansichten („en face“, „Halbprofil nach links“, „Halbprofil nach rechts“ usw.)

mit massigem Schädel, fast ausdruckslosem Gesicht und kurzen eng anliegenden Haaren, der Kopf fast wie aus Gips modelliert. Als halb Ertrinkender schaut sein Kopf in einem Rundbild aus dem Wasser hervor, und im „Selbstbildnis im Wasser“ von 1972 porträtiert er sich mit nacktem Oberkörper und Schwimmring mit eindringlich mahnendem, aber auch leidendem Blick. Scharf konturiert, in Alltagskleidung und mit betont lässiger Körperlichkeit geben sich die von Duwe Porträtierten, etwa „Detlev Knüttel“ von 1968 oder „Michael Hauptmann“ von 1972, in persiflierender Pose ein junges Paar als „Samson und Delila“ von 1976. Ansonsten finden sich in den vielen Figurenbildern Duwes der anonyme Durchschnittsbürger, der wohlhabende Nachbar von nebenan, dessen innere

Öde und Spießigkeit sich in grober leiblicher Fülle breit macht.

Zunächst dominieren in den frühen fünfziger Jahren Landschafts- und Städteansichten, in denen Duwe bewußt abgeschiedene, wenig attraktive Winkel seiner Heimat zur Darstellung bringt; „Brücke auf Steinwerder“ und „Hafengelände am Steinwerder“ von 1956, „St. Pauli“ (1960) oder „Werft am Kanal“ (1957). Strandbilder aus derselben Zeit zeigen spielende Kinder und sonntägliche Ausflugsstimmung; das allmählich wieder zur Normalität zurückkehrende Nachkriegsleben. Duwe zeigt aber auch immer wieder Trümmerlandschaften, ein „Sanitätsfahrzeug“ (1953) oder das zerstörte „Wandsbeck“ (1952). Zerstörung und Schrecken des Krieges, damals unmittelbare Vergangenheit, hat Duwe erst viele Jahre später in um so grauenvolleren Szenen gleichsam rekonstruiert, um die Katastrophe erneut als Menetekel für die Zukunft zu beschwören. Im Jahr der fünfzigsten Wiederkehr der sogenannten „Machtergreifung“ zeigt Duwe „Brandopfer“, „Bombenopfer“, „Luftschutzkeller“ und „Nissenhütte“, malt er „Hamburg brennt. In Erinnerung an den 24. Juli 1943, entstanden 1982“. In dem Triptychon „Der Trommler“ von 1982/83¹⁰ stellt er sich im Mittelteil selbst als trommelnden Pimpfen dar. Vor dem Hintergrund mit Hakenkreuzfahnen geschmückter Häuserfassaden, vor KZ-Mauer, Exekution und Bücherverbrennung haut der Hitlerjunge mit aufgedunsenem, bläulich schimmerndem Gesicht wie abwesend auf die Trommel; im linken Seitenteil brutale SA-Visage und Menschenjäger, rechts zerbombte Menschenleiber vor brennenden Ruinen. Mit seltener Eindringlichkeit bringt sich der Künstler als selber Schuldbeladener mit ein. Er trägt schwer an der Aufarbeitung der Vergangenheit und hat es um so schwerer in einem Land, das Vergangenheitsbewältigung vorschnell im Konsumrausch erstickte.

Zwischen den frühen Trümmerbildern und der späten Wiederkehr des faschistischen Alptraums steht eine Serie aus den Jahren 1966 bis 1968, in denen Duwe, verstört über die Nachrichten von den Auschwitz-Prozessen, die Leiden der KZ-Opfer in erschreckenden, fast abstoßenden Szenen von ausgezeherten, verstümmelten Menschenleibern ins Bild bringt, vergleichbar Otto Dix' Kriegsbildern oder den geschundenen Menschen bei Francis Bacon. In dem vierteiligen Ölgemälde „Graue Wand“ hängen grausig zugerichtete, an Händen





Harald Duwe, *Nachkriegszeit*, 1948/49

Seite 66: *Krone aus Fleisch und Blut*,
1967/71, Öl/Lw. 180 × 140 cm

und Füßen gefesselte Menschenleichen an in der Wand befestigten Stangen, enthauptet oder mit aufgeschlitztem Leib, aus dem die Gedärme herausdringen. Andere, bis auf die Knochen ausgemergelte, durch Folterungen entstellte Menschen sind in „Hockzellen“ – so mehrere Titel – gepfercht. Ein „Männliches Bildnis“ zeigt ein von Leid und dumpfem Schmerz gezeichnetes Männergesicht, das fast ganz von dem dunklen, schmutzigen Untergrund aufgesogen und in ihm zu erlöschen scheint. In mehreren Szenen von „Duschbädern“ erscheint der Akt der reinigenden Erfrischung wie ein quälender Exzeß vertierter Menschenknäuel

aus Fleisch und Knochen. „Wartende“, „Lager“ und „Opfer“ ergänzen den makabren Zyklus.

Die Darstellung des Eingeschlossenseins und der Reduzierung des Lebens aufs bloße Vegetieren gelangt in grausig-symbolhafter Form in der „Großen Sitzenden“ und in „Eine Krone aus Fleisch und Blut“ zu monströser Verdichtung. Sie setzt sich fort in der „Studie für ein Denkmal am Strand“, das Denkmal eines davon- und sogar zu Ansehen gekommenen Täters, ein feister, kahlköpfiger, mit Schmiß und dicker Brille verunzierter, nackter Mann, der träge im Strandkorb hockt und die Füße wie unabsichtlich auf menschliche Gedärme aufgestützt hat. Verallgemeinert findet sich die Problematik in „Das Notwendigste“, einem mit Spitzentüchlein verzierten, hockenden, ekelhaften menschlichen Schlund, weit aufgerissen

und zahnbewehrt, mit großen klobigen Extremitäten und plumpem Geschlechtsteil.

Die Schatten der Vergangenheit, die Duwe wiederkehren sieht, korrespondieren mit der oberflächlich optimistischen, bei genauem Hinschauen aber dumpfen und bedrückenden Atmosphäre der fünfziger Jahre, die Duwe in den Gemälden „Nachkriegszeit“ von 1946/48 und „Zirkus“ von 1955 eingefangen hat.¹¹ Abwartend und regungslos steht in ersterem eine Menschenmenge, eingezwängt zwischen hohen, kahlen Häuserfassaden mit Wahlplakaten und einem polizeilichen Absperrkordon. Eine Straßenlaterne im schmalen Vordergrund betont die starre Ordnung. Aufschlußreich ist eine zweite, skizzenhaftere Fassung des Motivs, in der im Hintergrund deutlich eines der damaligen Hetzplakate der CDU zu erkennen ist,

die in der Tradition der Nazipropaganda den roten Untermenschen als abschreckenden Popanz heraufbeschworen. Im „Zirkus“ – ein Bild, das kürzlich erneut, im Rahmen einer Beckmann-Ehrung, ausgestellt wurde¹² – ereignet sich soziale Gegenwart als böses Schlächterspiel im Käfig, assistiert von einem biedermännischen Adenauer und einem bigotten Kleriker.

Verstärkt befaßt sich Duwe mit dem politischen Zeitgeschehen in den durch die Studentenunruhen geprägten späten sechziger Jahren, die in Demonstrationsdarstellungen und antimilitaristischen Bildern ihren Niederschlag finden. „Kiesinger“ (1969), „Demonstrationszug“ oder „Straßenkampf“ (beide 1974) zeigen die damaligen, oft gewalttätigen Auseinandersetzungen mit der Polizei. Um 1981/82 mit der erstarken Friedens- und Anti-AKW-Bewegung wiederholt sich die Szenerie in Gemälden wie „Give Peace a chance“,

„Brokdorf“, „Polizeieinsatz“, „Demonstration“ mit strangulierter Puppe als Bundeskanzler Schmidt, und „Friedensdemonstration“, in der sich der Künstler selbst als demonstrierender Bundeswehrangehöriger mit stahlhelmbewehrtem Totenkopf über ordensgeschmückter Bundesflagge darstellt. Duwes Soldaten sind brutale Zyniker mit aufgeschwemmtem Gesicht wie in „Schwarz-Rot-Gold“ (1969), vor aufgerissener Plakatwand in den Bundesfarben, hinter der ein fades Reklamelächeln aufscheint, oder im „Soldat mit Helm und Brille“ (1970). In einer Mappe mit zehn Lithographien, basierend auf Zeichnungen von 1971, demonstriert er in quasi privaten Albumblättern das tumbe Antlitz der Todesmaschinerie, genannt „Barras“ („Soldatenbraut“, „Gruppenbild“, Soldat und Waffen“ etc.).

Ganz bei sich selbst ist Duwe in den Bildern des bundesdeutschen Konsumentenalltags, der sich erstmals im

„Sonntagnachmittag“ von 1956–60 ankündigt, in der das familiäre Zusammensein zur dahindösenden Verdauungsstunde herabgesunken ist. 1982 taucht das Wohnzimmer in „Tagesthemen“ wieder auf, diesmal mit pompöser Fernsehwand, als Ort der Sinnesabstumpfung und Gehirnverdickung. Auf dem Fernsehschirm verrecken Menschen, davor spielt ein Kind mit Spielzeugpanzer und -soldaten (abgebildet in Tendenzen Nr. 145, Seite 32). Duwe attackiert den stupiden Materialismus, der das Leben aufs Kaufen reduziert – im „Supermarkt“ von 1977 stellt er sich selbst in der drängelnden Käuferschlange dar –, und variiert in verschiedenen Freßbildern eine fast zwanghafte Einverleibungsgier: aus Prestige oder Ausgleich für andere, unerfüllt gebliebene menschlich-soziale Bedürfnisse. In den Gemälden „Familienfeier“ und „Kleines Eßbild“, „Kind mit Torte“ und „Kindergeburtstag“ werden üppige

Harald Duwe, Familienfeier, 1974, Öl/Lw.



Mahlzeiten aufgefahnen, um die sich die Erwachsenen wie Gefangene eines Rituals in kalter Spießridylle scharen, während die Kinder mit leeren, traurigen Augen auf das Kuchengebirge starren. Im „Abendmahl“ von 1978 schart Duwe Freunde und Bekannte um sich, auf dem Tisch liegen zwischen Essensresten in Schüsseln und Tellern das leibhaftige Haupt Christi, seine Hand, sein Herz; Gewalt und Opfer als beklemmendes, blutrünstiges Tischstilleben vor illustrierter Herrengesellschaft.

Des heutigen Menschen gestörtes Verhältnis zur Sexualität und zur Natur zieht sich über viele Jahre durch Duwes lange Reihe der Strandbilder. In zwei „Großen Strandbildern“ von 1972 räkeln sich Menschen auf der Suche nach vermeintlicher Freiheit zwischen Autos, Motorrädern, Wohnwagen, Strandkörben und Zelten auf engstem Raum im abfallübersäten Sandstrand, trostlos und apathisch in der Hitze. „Ein Platz an der Sonne“ ist nichts als eine schäbige Müllhalde aus Zeitungsresten und Blechbüchsen. „Vater mit Kind“ posiert stolz vorm Kühlergrill des Statussymbols Auto, Muttern benutzt den „Rekord de Luxe“ als Umkleidekabine, und das „Kind am Strand“ wird zur niedlich-komischen Assistenzfigur eines protzig, direkt am Wasser geparkten Mercedes. Die Menschen wirken wie erstarrt in ihrer Fleischlichkeit oder treiben in der „Fördeszene“ von 1977 gleich lebenden Leichnamen im verdreckten Gewässer. Eine Zusammenfassung dieses tristen Bürgeralltags gibt Duwe in dem Triptychon „Liebe, eine ganz alltägliche Geschichte“: vom nackten Ausflugsflirt mit Kofferradio zu Füßen des geparkten Autos über die feierlich-steife Hochzeit in Bundeswehruniform (hinter dem Brautschleier lugt Duwes Kopf als Trauzeuge hervor) zum spießigen Familienporträt im überquellenden Wohnzimmerinterieur und zur grauen Einsamkeit des Altersheims.

Auch Arbeits- und natürliche Lebensumwelt bilden den Gegenstand von Duwes Bildrepertoire. Im „Büro“, ca. 1960, zeigt sich der arbeitende Mensch schemenhaft in monotoner Reihung hinter spiegelnden Scheiben, der „Pfortner“ von 1976 wirkt fast unheimlich, panoptikumhaft in seinem schäbigen gläsernen Kasten. Die Industriearbeiter, dargestellt als „Schweißer bei BMW“ oder in „Rohbaumontage bei BMW“ (beide 1975), im „Industriebild“ von 1969/70 oder in der „Gabelstaplermontage“ von 1979, hantieren in ihren monströsen Schutzanzügen zumeist wie roboterhaft

zwischen Maschinen und Kabelgewirr. Während die Menschen unten zu seelelosen Anhängseln der Maschine werden, erscheinen die von oben in der „Konferenz“ von 1968/69 als feiste, dickbebrillte, grimassierende Monster, am spiegelblanken, von Aschenbecher und Telefon bekrönten Konferenztisch, oder lümmeln sich im „Karneval der Direktoren“ von 1977 bierselig mit leichtbeschürzten Frauen unterm Tisch.¹³ So wenig das soziale Gefüge in Ordnung ist, so sehr ist der Umgang des Menschen mit der Natur gestört, wie Duwe dies schon in den Strandbildern aufgezeigt hat. Duwe malt aber auch die hilflose Schrebergartenidylle (1977) mit Gartenzwerg, Fahnemast und Fernsehantenne und mehrmals zum Teil große Industrielandschaften mit der zum chemischen Schlachtfeld verschandelten Natur. Ihr stellt er die fast märchenhaft wirkende „Unversehrte holsteinische Landschaft“ (1978) gegenüber.

Duwes Bilder sind unerbittlich und penetrant. Sie wirken wie ein lastender Alptraum, häßlich und schockierend, nicht ganz ohne Pessimismus. Nirgendwo wird der Bann des Häßlichen und Schuldhaften durchbrochen. Formen des Protestes wie die Demonstrationen erscheinen bloß als makabres gewalttätiges Maskenspiel; wenn Duwe politisch Stellung bezieht wie in dem Litho „Angela Davis“ von 1971,¹⁴ wirkt er wenig überzeugend. Duwe ist Moralist; seine Stärke liegt darin, hinter die hohle, aufprotzende Fassade zu schauen, dem „organisierten Chaos fertige bildnerische Formeln oder plakative Aussagen entgegenzusetzen“, Dix und Grosz konnte man vorhalten, sie zeigten nur das Negative, die Kriegskrüppel, den elenden Proleten, die Dirne, den Schieber oder den kriegslüsternden Militär; Duwe zeigt die schreckliche Normalität, die kalte Hölle BRD, die menschliche Kommunikation und solidarisches Handeln dem perfekten technischen Fortschritt geopfert hat. Seine Bilder sind nicht schwer zu entschlüsseln, seine Absicht war es immer, von jedermann verstanden zu werden. Duwe weist hin, macht aufmerksam, zerreißt die Illusionen. Mit überscharfem Blick läßt er die Dinge im nackten Licht des leidenden Skeptikers erscheinen. Seine Bilder sind notwendig als Gegengift zur biedermännischen „Wir-sind-wieder-wer-Haltung“, sie sind noch nicht die Medizin. Machten sie den Betrachter ein wenig sensibel, so wäre das schon ein Quantchen Hoffnung auf Besserung der Zustände.

- 1 Rainer Zimmermann, Der Maler Harald Duwe, in: tendenzen, 8. Jg., Nr. 43, Februar bis April 1967, S. 13–18, hier: 14.
- 2 Im Sommer 1984 fand unter diesem Titel eine Gemeinschaftsaktion zahlreicher westdeutscher Kunstvereine statt, eine „monströse Speditionsleistung“ und „vaterländische Kunsttopographie“, wie sie Hans-Joachim Müller leicht ironisch in der „Zeit“ vom 6. 7. 84 bezeichnete. Da im allgemeinen, von Ausnahmen wie Westberlin abgesehen, nur jüngere Künstler berücksichtigt wurden, wird auch Duwe innerhalb der zuständigen Region nicht erwähnt. Bezeichnend aber doch, daß im historischen Überblicksband Duwe nur einmal zitiert wird und dann orthographisch falsch als „Duve“. Vgl. Kunstlandschaft Bundesrepublik. Geschichte/Regionen/Materialien, Stuttgart 1984, S. 106.
- 3 Genannt wird Duwe weder in Kindlers Malerlexikon, dem neuen Kunstbroschhaus noch dem Lexikon der Kunst aus der DDR, weder in Juliane Rohs „Deutsche Kunst der 60er Jahre“, München 1971, in der Propylien Kunstgeschichte noch Peter Sagers „Neue Formen des Realismus“. Lediglich Hermann Raum: Die bildende Kunst der BRD und Westberlins, Leipzig 1977, geht einige Male kurz auf ihn ein.
- 4 Jens Christian Jensen, Harald Duwe, der Maler, in: Katalog „Harald Duwe, Bilder. 1948–1982“, Galerie Poll, Berlin (West) 1983, o. S.
- 5 „Die Zeit“ vom 29. Juni 1984: Harald Duwe. Die Einschätzung basiert auf einem Artikel von Peter Sager, der ein halbes Jahr zuvor im Zeit-Magazin Nr. 49 vom 2. Dezember 1983, S. 76–81 erschienen ist (Titel: „Frost aus dem Kachelofen“).
- 6 Apex-Interview Nr. 3/1973, zitiert nach Katalog „Harald Duwe, Gemälde und Zeichnungen. 1946–1974“, Kiel 1974/75, o. S.
- 7 Volker Detlef Heydorn, Maler in Hamburg 1945–1966, Hamburg 1974 (Bd. 2), S. 30.
- 8 Die Einzelausstellung im Schleswig-Holsteinischen Landesmuseum in Schleswig im Schloß Gottorf von 1968 findet zusammen mit Einzelausstellungen von Michael Engler und Johannes Schaeuble statt. Es folgen 1972 Kunsthaus Hamburg aus Anlaß der Verleihung des Edwin-Scharff-Preises, 1974/75 Kunsthalle zu Kiel bzw. Von der Heydt-Museum in Wuppertal und 1976 das Städtische Museum Flensburg. 1973 und 1983 stellt ihn die Westberliner Galerie Poll aus.
- 9 Vgl. Aspekte der engagierten Kunst, Hamburger Kunstverein 1974; s. dazu Christoph Krämer, Engagement für wen?, in: tendenzen, 15. Jg., Nr. 98, November/Dezember 1974, S. 46/47.
- 10 D-Realismus, Realistische Kunst in der Bundesrepublik Deutschland, Kasseler Kunstverein 1977.
- 11 Als guter Realist muß ich alles erfinden. Internationaler Realismus heute, Kunstverein und Kunsthaus Hamburg 1978/79.
- 12 Fünf deutsche Realisten. Bettina von Arnim, Harald Duwe, Matthias Koeppl, Wolfgang Petrick, Jürgen Waller, Kunstverein Augsburg 1980.
- 13 Vgl. tendenzen, 24. Jg., Nr. 142, April bis Juni 1983, S. 34/35. Das Triptychon ist vom Museum in Utrecht, Niederlande, angekauft worden. Hinweis von Peter Sager, Zeit-Magazin vom 2. 12. 1983.
- 14 Mit diesen und weiteren Bildern war Duwe vertreten in Ausstellung und Katalog „Zwischen Krieg und Frieden. Gegenständliche und realistische Tendenzen in der Kunst nach 45“, hg. vom Frankfurter Kunstverein, Berlin (West) 1980.
- 15 Nur kurz erwähnt wird Duwe im Katalog „Grauzonen/ Farbwelten. Kunst und Zeitbilder 1945–1955“, Neue Gesellschaft für bildende Kunst, Berlin (West) 1983.
- 16 Vgl. Katalog „Huldigung an Max Beckmann. 30 zeitgenössische Maler und Bildhauer zum 100. Geburtstag“, Galerie Poll, Berlin (West) 1984.
- 17 Das Gemälde war ein Auftragswerk für Dieter Giesings Inszenierung von Botho Strauß „Trilogie des Widersehens“, 1977 am Hamburger Deutschen Schauspielhaus aufgeführt. Vgl. Katalog „Als guter Realist muß ich alles erfinden“, S. 74.
- 18 Abgebildet im Katalog „Kunst als Waffe. Die ‚Asso‘ und die revolutionäre bildende Kunst der 20er Jahre“, Nürnberg 1971, S. 101.
- 19 Harald Duwe (Großensee), Was heißt hier Realismus?, in: tendenzen, 18. Jg., Nr. 114, Juli–August 1977, S. 18.



Arbeiterkultur im dänischen Aalborg

Von Carl Nissen

Eine ganze Stadt im Zeichen von Kunst und Kultur der Arbeiterklasse: Vom 1. Mai bis 7. August 1983 zeigte Nordjyllands Kunstmuseum in Aalborg die Ausstellung „Sozial gesehen – Skandinavische Künstler früher und heute“ im Rahmen des Projektes „Arbeiterkultur“, an dem viele Institutionen der Stadt Aalborg und die Gewerkschaften mitarbeiteten.

Ein bekanntes Museum für zeitgenössische Kunst nahm sich der Aufgabe an, in Zusammenarbeit mit arbeitslosen Jugendlichen Geschichte und Gegenwart sozialer Aspekte der skandinavischen Malerei aufzuzeigen. Die Auswahl zeigte die Breite, in der die Arbeitsgruppen der Arbeitslosen das soziale Leben gespiegelt sehen wollten. Eine verwandte,

betont malerische Bildsprache gibt es bei frühen Arbeiterdarstellungen und den Bildern der Sozialromantiker (z. B.: P. S. Krøyer, J. F. Willumsen, Edvard Munch). Wichtig auch Bilder von Frauen über das Leben von Frauen: z. B. Anna Ancher „Das Mädchen in der Küche“. In den zwanziger Jahren mit der Stärkung der Arbeiterbewegung wird die sozialkritische Komponente deutlicher: Arbeitslosigkeit, Massenveranstaltungen und Feste der Arbeiter sind Bildmotive. Die Künstler veranschaulichen den Willen der Arbeiterklasse: „Freiheit, Gleichheit, Brüderlichkeit“, sie zeigen ihre Sympathie für die Unterdrückten, warnen vor Krieg und Faschismus. Diese realistisch-kritische Tradition

setzt sich auch nach dem 2. Weltkrieg fort.

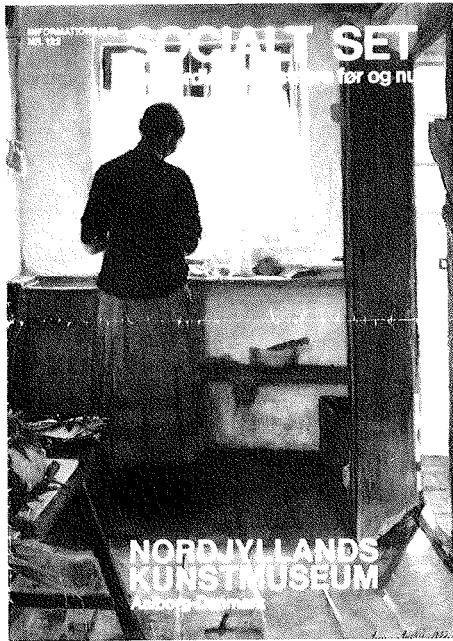
Bei der Kunst der Gegenwart fällt der starke Anteil der Künstlerinnen auf. Eindrucksvoll Kirsten Christensens keramisches Bodenrelief-Epos „Am Ende steht für alle der Tod. Wichtig ist das Leben vor dem Tod“. Sie stellt zusammen mit der schwedischen Künstlerin Lena Cronqvist aus, mit der sie eine verwandte Auffassung neuer Figuration verbindet. Das Engagement für die Erhaltung des Friedens ist Teil der künstlerischen Arbeit vieler skandinavischer Künstler, z. B. Siri Derkert „Bannt die Atombombe“.

Die Aktivitäten in Aalborg mit Ausstellungen an sechs weiteren Orten in der Stadt zeigen, wie groß die kulturel-

Ausstellung von Steingutreliefs und Zeichnungen der dänischen Künstlerin Kirsten Christensen, 1983 (links)

Im gleichen Raum ausgestellt: Lena Cronqvist (Schweden), Isen, 1975–76, Öl/Lw. 151 × 136 cm (rechts)

Unten: Titelseite der Ausstellungszeitung von 1983 mit einer Abbildung von: Anna Ancher, Mädchen in der Küche, 1883, Öl/Lw. 88 × 68 cm



len Ressourcen der Arbeiterbewegung eigentlich sind. Die 1983 erschienene Programmzeitung „Arbeiterkultur“ stellt Beispiele vor:

- Im „Huset“, einem fortschrittlichen Kulturzentrum, waren Dokumente zum Thema „Wenn das Tagwerk vorüber ist“ zu sehen: Die Entwicklung der Schrebergärten von Armengärten und genossenschaftlichen Nutzgärten in den 30er Jahren zum Freizeitgarten heute mit den Teilbereichen Freizeitarchitektur, Lieder und Musik.

- Im Gewerkschaftshaus zeigte man unter dem Titel „Einigkeit macht stark“ wie Arbeiterkultur aus dem Kampf heraus gewachsen ist: Hafenarbeiter im Streik, Gründung des Chores der Hafenarbeiter und seine Auftritte, Arbeitersport im Protest gegen Elitesport, die Antialkoholikerbewegung.

- Im Kunstpavillon der Stadt Aalborg waren Arbeiterporträts zu sehen. Historische und zeitgenössische Zeichnungen und Gemälde gaben einzelnen aus der

großen Masse der produktiv Tätigen im Porträt individuelle Würde.

- Im Alten Rathaus gab es eine Foto- und Textdokumentation unter dem Titel „Wir errichten ein Gebäude“; ausgehend vom heutigen Industriezentrum Aalborg zurück in die Vergangenheit von Kinderarbeit, einem Streik jugendlicher Arbeiter in Obels Tabakfabrik 1898, dem Kampf um den 8-Stunden-Tag von 1890 – 1919. Angeschlossen war die Ausstellung von Gemälden zweier zeitgenössischer realistischer Maler.

- Im Bürgerhaus der Stadt brachte die Ausstellung „Wissen ein Werkzeug zur Veränderung“ Beiträge zur Arbeiterpresse, zur Entwicklung der Arbeiterbildungszirkel bis zur heutigen Volkshochschule und zu gewerkschaftlichen Verlagsaktivitäten. Diese Ausstellung war um so wichtiger, als heute die modernen Medien in der Hand der Großkonzerne die Kultur des Wissens der Arbeiterklasse bedrohen. Angeschlossen war ei-

ne Ausstellung über Martin Andersen Nexø, 1869–1954, den großartigen Schilderer der Arbeiterklasse in Dänemark (bekannteste Werke: „Pelle der Eroberer“, „Ditte Menschenkind“).

- Das Jomfru Ane Theater zeigte in der Sommerpause zum 100. Todestag eine Karl-Marx-Ausstellung, die aus der Bundesrepublik übernommen wurde.

Wenn man erfährt, daß an allen Ausstellungsorten Veranstaltungen mit Filmen, Musik, Theater und Lesungen liefen, daß darüber hinaus eine Fahrt zur gleichzeitig in Hamburg stattfindenden Ausstellung „Arbeiterkultur in Hamburg“ angeboten war, wird der erstaunliche Umfang der Aktivitäten in Aalborg 1983 wirklich sichtbar. Möglich wurden sie, weil die kreative Zusammenarbeit von gewerkschaftlichen Arbeitslosengruppen mit staatlichen und städtischen Stellen in den Jahren vorher schon eingeübt wurde.

Comic-Salon Erlangen

von Lisa Puyplat

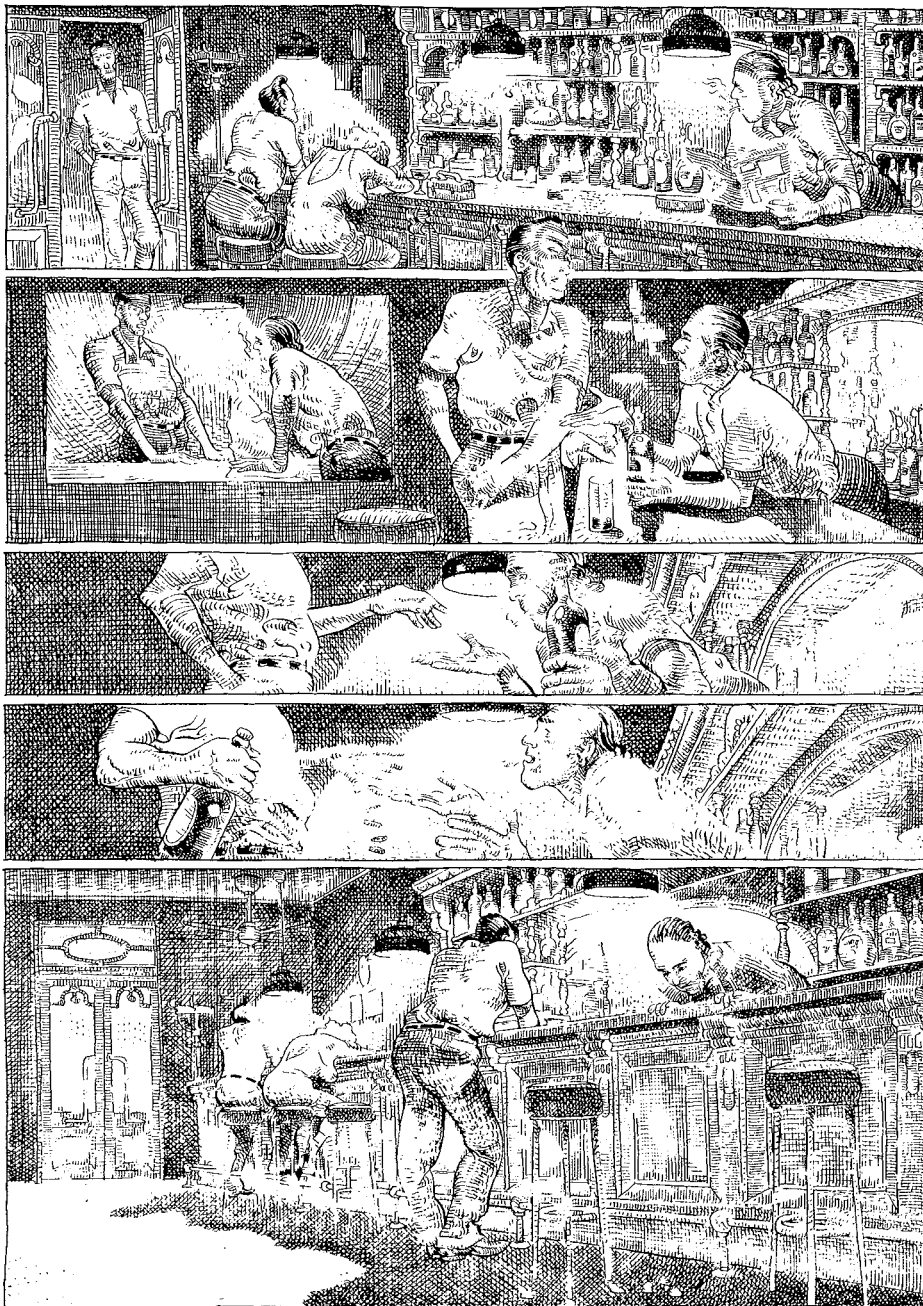
Anders als bei der Literatur mit ihren alten Traditionen, anders aber auch als bei Film und Fernsehen, die auf der Basis technischen Experimentierens entstanden, waren bei der Geburt des Comics ganz massive wirtschaftliche Interessen beteiligt. Mit Beginn seines Erscheinens in den amerikanischen Tages- und Sonntagszeitungen wurde der Comic als auflagensteigerndes Mittel erkannt und produziert. Das prägte seine Entwicklung, zunächst in den USA, nach dem Zweiten Weltkrieg aber auch in den europäischen Ländern. In der Bundesrepublik wurde die Emanzipation des Comics von den Umständen seines Entstehens in besonderer Weise dadurch erschwert, daß die kulturbestimmende Bildungselite ihn als Massenware in die Schmutz- und Schundekke verwies. Restriktive Maßnahmen waren lange Zeit die einzige Art, sich um ihn zu kümmern. Und trotz des magischen 68er Datums ist hierzulande, was die gesellschaftliche und kulturelle Akzeptanz dieses Mediums angeht, immer noch ein „Unterwegs-Stadium“ zu konstatieren. Heute transportiert das Medium in der Bundesrepublik Massenunterhaltung nach eingefahrenen Mustern und Delikatessen in Kleinstauflagen für Intellektuelle und Alternative; die gehobene Unterhaltung für breitere Schichten wird vor allem aus dem franco-belgischen Raum importiert, wo der E-Bereich seit je keine Scheu vor seinem U-Bruder hatte. Hausgemachte Innovationen mit Qualität und Zukunft kommen nur spärlich.

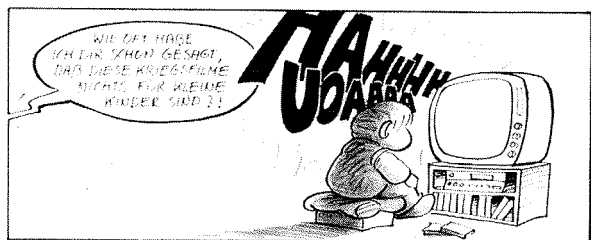
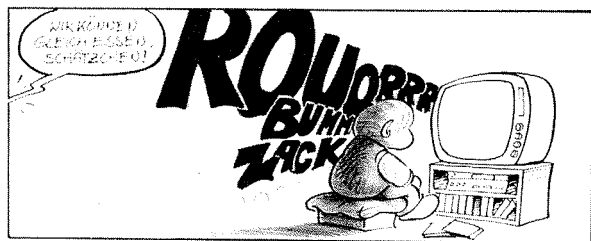
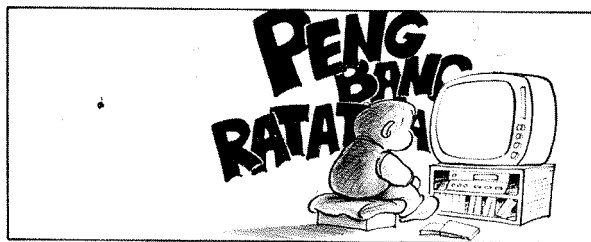
Daß man bereit ist, den lange verachteten Comic endlich auch hierzulande mit offenen Armen aufzunehmen, mit dem Wunsch nach Differenzierung Schneisen in den Comic-Dschungel zu schlagen, die Wege für die deutschen Zeichner, aber auch für die breiten, entwicklungsfähigen Möglichkeiten des Comics zu ebnen, das zeigten der bundesweite Ansturm der Medien und die breite öffentliche Aufmerksamkeit für

den „1. Internationalen Comic-Salon der Bundesrepublik“ vom 21. bis zum 24. Juni in der bayerischen Universitätsstadt Erlangen. Ausgerichtet worden war dieser Salon vom Erlanger Kulturamt in Zusammenarbeit mit dem ICOM, einem vor drei Jahren gegründeten Interessenverband der Comic-Zeichner und -Autoren. Rund 25000 Besucher sahen Messe, Ausstellungen und Rahmenveranstaltungen. Dabei entschied sich die Frage der zentralen Diskussionsveranstaltung der vier Comic-Tage, die den Comic unter die Alternative „Kulturgut oder Industrieprodukt?“ stellen wollte, nicht nur in der Meinung der Experten, sondern auch

allem Augenschein nach so: Kunst und Kommerz bedienen sich eines Mediums, das „an und für sich“ so neutral ist wie andere Medien auch. Daß viele Kulturgüter heute notwendigerweise Industrieprodukte sind, ist eine Binsenwahrheit. Daß das eine das andere nicht ausschließt, muß beim Comic eigens betont werden, da das Medium allzu lange und zu ausschließlich dem Markt überlassen war.

Der „Ware“ Comic, die auf der Messe dominant war, setzten die Veranstalter in ihrem breiten und notwendigen Rahmenprogramm das „Kulturgut“ Comic gegenüber. Diskussionen und Vorträge boten Reflexion und Hintergrund-





- STERZEL -

Oben: Strip von Wolfgang Sperzel, aus der Ausstellung „Comics gegen den Krieg“

Links: Mathias Schultheiss, Seite aus „Charles Bukowski, Der lange Job“ (Wilhelm Heyne Verlag, München 1984, 61 Seiten)

Seite 74: Friedrich Karl Waechter, Blatt aus „Männer auf verlorenem Posten“ (Diogenes Verlag, Zürich 1983, 124 Seiten)

information. Beleuchtet wurde nicht nur die Rolle des Comics in der Bundesrepublik, sondern beispielsweise auch seine (aufklärende) Funktion in den Ländern der 3. Welt, etwa in Lateinamerika. Comics haben dort, so erfuhr man beim Round-table-Gespräch zum Thema „Comic und Dritte Welt“, eine wichtige Bedeutung bei der Bildung eines politischen Bewußtseins. Kein Wunder deshalb auch, daß die sogenannten „Basis-Comics“, die als Teil einer „Kultur von unten“ von den Betroffenen selbst gestaltet werden und sich vor allem mit den gesellschaftli-

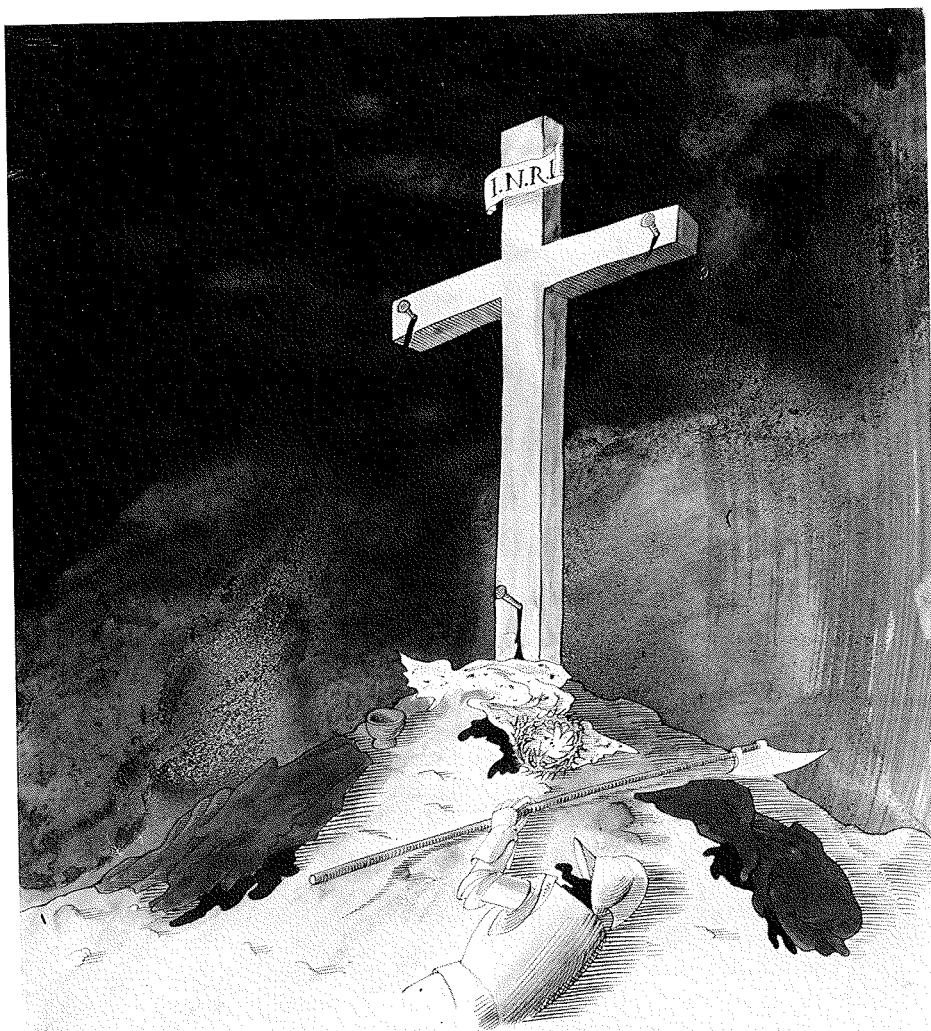
chen Mißständen in ihren Ländern auseinandersetzen, von einigen Militärdiktaturen indiziert werden. Dennoch gibt es sie im gesamten lateinamerikanischen Raum.

Die Unesco zeigte auf einem Informationsstand in der Messe mit den „Educational-Comics“ ihre Version der Erziehungsarbeit in den Dritte-Welt-Ländern. Die Lenkung von oben macht sie weniger wirkungsvoll als die „Basis-Comics“. Doch grundsätzlich weist der Einsatz der Comics in jenen Ländern auch für uns beispielhafte Wege auf, die von den hierzulande überwiegend unterhaltenden Funktionen wegführen könnten.

Cartoonisten wie F. K. Waechter und Chlodwig Poth waren Mittelpunkt intermedialer Nonsens-Shows. Beim Zeichentrickfilmfestival lockten vor allem klassische Comic-Idole und bezeugten die früh entdeckte Verwandtschaft der beiden Medien. In der Reihe „Daffy Duck und die Nazis“, mit lange verlorenen amerikanischen Propagandafilmen

aus dem Zweiten Weltkrieg, zeigten die Idole der Warengesellschaft ihre Agitprop-Würdigkeit im unpathetischen „Made-in-USA“-Stil. Welten trennen diese hurtigen „Krieg-Werbe-Spots“ von den scheinheiligen Durchhalte-Epen à la „Kolberg“, die auf der anderen Seite des Ozeans gedreht wurden. Es erwies sich als sinnvoll, daß die Stoffe und die Mittel des Mediums in diesen vier Tagen gerade auch in ihren Wechselwirkungen und verwandtschaftlichen Bezügen ausgelotet wurden: hin zum Film, der die Comic-Figuren das Laufen lehrte, und zum modernen Cartoon, der sie – etwas boshaft gesprochen – das Denken lehrte. Denn von seinen Grenzbereichen und Grenzüberschreitungen her läßt sich vermutlich die Wirkungskraft des Comics am ehesten ermessen, lassen sich seine Möglichkeiten am besten abstecken.

Von verschiedenen Ansatzpunkten her näherten sich auch die sechs Ausstellungen, die in Erlangen aufgeboden waren, dem Phänomen Comic. Die



Neutronenbombe:
Rums! – da ist der Heiland weg.

Städtische Galerie hatte für Kenner eine Sensation parat: Über 400 Originalzeichnungen belegten über 70 Jahre Comic-Geschichte in nie zuvor dagewesener Vollständigkeit. Der „Comic-Kunst“ war in anderen Ausstellungen – gewürdigt wurde Amerikas fünfzigjähriger Donald Duck ebenso wie das über dreißigjährige bundesdeutsche Spießbürger-Maskottchen Mecki – der „Rattenschwanz“ des Merchandising gegenübergestellt, das den „Kultwert“ der gezeichneten „Götter“ mit den Devotionalien der Warengesellschaft belegte.

Daß die Zukunft jedoch bei den Schöpfern, nicht bei ihren Geschöpfen liegt, belegte eindrucksvoll die Ausstellung „Comics gegen den Krieg“, zu der eine Vielzahl von heutigen Comic-Zeichnern und Cartoonisten Arbeiten eingesandt hatte. Dem im Dienste der „Comic-Fabrik“ stehenden anonymen Heer früherer Zeichnergenerationen

waren solch offene Stellungnahmen verwehrt. Der „Kult des Goldenen Kalbes“ hatte seine Tabus. Verantwortung und damit auch Engagement erlaubt erst der „autor“-isierte Comic der Gegenwart. Diese neue Zeichnergeneration setzt denn auch auf ein Forum à la Erlangen ihre Hoffnungen, erwartet Publizität für ihre speziellen Schwierigkeiten. Beispiel Matthias Schultheiß, der zu den besten deutschen Comic-Zeichnern zählt: Zwei Jahre lang hat er an seinem gerade herausgekommenen Bukowski-Band gezeichnet. Ausgerechneter Stundenlohn: nicht viel mehr als eine Mark. Die Chancen für Zeichner seiner Qualität sieht er deshalb einstweilen auch eher im Ausland, im franco-belgischen Raum zumal mit seiner ungebrochenen Comic-Tradition. Deutsche Verleger seien zu sehr auf Sex-and-Crime-Geschichten aus, klagt er. Er dagegen möchte im Comic beispielsweise auch

Poesie verwirklichen, hat zärtliche und nachdenkliche Geschichten in seiner Schublade, für die er einen Verleger hier bisher vergeblich gesucht hat.

Einen hoffnungsvollen Ansatz zur Verbesserung der bundesdeutschen Comic-Situation sieht Wolfgang J. Fuchs, einer der renommiertesten Experten, Mitautor des Standardwerkes „Anatomie eines Massenmediums“ (1971), im ersten, vom Kulturrat der Stadt Erlangen und vom ICOM verliehenen Comic-Preis, der in Erinnerung an den anspruchsvollen deutschen Comic-Ahnherren Wilhelm Busch „Max-und-Moritz-Preis“ genannt wurde. „Der Preis“, sagt Fuchs, „kann dazu beitragen, daß man in der Bundesrepublik Comics endlich als etwas ansieht, was man genauer beobachten muß, was man beeinflussen kann. Preise setzen Signale, zeigen aber auch an, daß ein Medium gesellschaftlich anerkannt wurde. Erste Preisträger sind der Amerikaner Dik Browne für den Comic-Strip „Hägar“, der heute in rund 1500 Zeitungen und Zeitschriften in aller Welt erscheint; der Förderpreis ging an den jungen Österreicher Chris Scheuer und der Preis für eine deutschsprachige Publikation an den Carlsen-Verlag für die Reihe „Comic-Art“.

Karl Manfred Fischer vom Erlanger Kulturrat und Verantwortlicher dieses Salons, bilanzierte einen Erfolg, der die Erwartungen voll und ganz übertroffen habe. Ob der Resonanz erwägt man nun statt des ursprünglich vorgesehenen zweijährigen einen einjährigen Turnus für diese Veranstaltung, die nach den Comic-Umschlagplätzen im französischen Angoulême und im italienischen Lucca der dritte europäische Comic-Salon ist und der erste in der Bundesrepublik. Daß der Comic ein öffentliches Forum braucht, steht außer Frage. Seine Möglichkeiten sind weder im künstlerisch-unterhaltenden und im zeit- und gesellschaftskritischen noch im pädagogisch-didaktischen Bereich ausgelotet. Öffentliche Hand, Medien und ein comic-gebildetes, das heißt -kritisches Publikum müssen zusammenwirken, um diesem Massenmedium endlich zum Schritt vom eingefahrenen Wege der „Monokultur“ Unterhaltung zu verhelfen. Das Feld darf nicht mehr allein dem Markt und seinen rüden Gesetzen überlassen bleiben.

Das „Floß der Medusa“ in der „Ästhetik des Widerstands“ (Teil 2)

von Ruth M. Capelle

Ruth M. Capelle untersucht, wie Peter Weiss in seinem Roman „Ästhetik des Widerstands“ das Gemälde „Das Floß der ‚Medusa‘“ (1817/18) von Théodore Géricault behandelt. In tendenzen Nr. 147 brachten wir – zusammen mit einer Abbildung – den ersten Teil, hier folgt der abschließende zweite Teil ihres Aufsatzes.

Im zweiten Band der „Ästhetik des Widerstands“ wird das Gemälde von Géricault also als Metapher der zwei unterschiedlichen Exilerfahrungen entwickelt: In Paris bezieht es sich auf politischen Widerstand und in Stockholm auf intellektuellen Widerstand. Die Behandlung des Bildes zu Anfang des zweiten Bandes (in Paris) unterscheidet sich von der vorherigen (in Spanien) dadurch, daß hier die üblichen Methoden der Kunstgeschichte zu einer detaillierten Analyse angewendet werden im Gegensatz wiederum zu der nachfolgenden Erweiterung der metaphorischen Bedeutung (in Stockholm). Weiss hat anscheinend neben den Erinnerungen von Corréard und Savigny auch einige kunsthistorische Abhandlungen, wahrscheinlich die Arbeiten von Antal, Berger und Eitner, zugezogen. Seine Verwertung dieser Quellen führt zu einigen Problemen: Erstens schreibt er nicht als Kunsthistoriker, im Gegenteil, er widersetzt sich konsequent den kunsthistorischen Versuchen, den historischen Moment, das Hier und Jetzt, zu leugnen; seine Deutung des Werks wird von der Einsicht bestimmt, die schon Benjamin formuliert hat: „Das Subjekt historischer Erkenntnis in die kämpfende, unterdrückte Klasse selbst.“ Zweitens ist seine Auswahl der Informationen aus dem Buch der Überlebenden von einer Vorstellung des Heldenhaften gezeichnet, die den Kampf um das Leben einem politischen Widerstand gleichsetzt.

Weiss beschreibt die historischen Umstände, die den Anlaß zum Thema des Gemäldes gaben; er geht ein auf einzelne Kompositionsstudien und Skizzen, die Biographie des Künstlers

und seine vermutlichen Beweggründe und auf die ersten Auseinandersetzungen mit dem Publikum des Pariser Salons von 1819. Es geht ihm nicht wie Kunsthistorikern nur um das fertige Bild, sondern um die historischen Probleme, die durch das Bild veranschaulicht werden sollen und mit denen sich Géricault auseinandersetzen wollte. Als persönlichen Beweggrund Géricaults hat Eitner hauptsächlich den Ehrgeiz des Künstlers herausgestellt, ein großartiges historisches Bild schaffen zu wollen, welches ihn in eine Reihe mit Gros oder sogar Rubens stellen würde (Eitner, S. 15), um bei der Gelegenheit des kommenden Salons Eindruck beim Publikum zu machen (Eitner, S. 18). Géricaults politische Einstellung, von Weiss im Rahmen eines Kunstschaffens als politischer Einsatz behandelt, wird von Eitner nur beiläufig und als nebensächliche, persönliche Motivation erwähnt. (Eitner, S. 19, „The real challenge was to translate an actual contemporary event, fresh as the morning's news, into an image of superhuman scale and energy, worthy of standing beside the work of Michelangelo and the masters. Only luck could give him the right subject for this attempt“. S. 52 „But these [political] influences were not his main motivation, nor did they determine the meaning of his work. If political controversy stimulated Géricault at the outset, it failed to leave clear traces in the final work, or for that matter, in the preliminary stages which led to it. All the evidence shows, on the contrary, that his interest was focused from the start on the event itself, on its horrible reality, rather than its political implications.“) In diesem Zusammenhang ist die Arbeit von Antal wichtig, da er feststellt, daß Géricault das Programm der Liberalen unterstützte und eine radikale politische Position bezog, die er in der Auswahl seiner Themen und in seinem Stil zum Ausdruck bringen wollte (Antal, S. 26–27). Im Gegensatz zu Antal, dessen Schlußfolgerungen er überhaupt nicht berücksichtigt, behauptet Eitner wiederholt, daß Géricault danach strebte, momentane politische Umstände auszu-

schalten und zu transzendieren. So preist er das „Floß der Medusa“ als „Meisterwerk“, da der Künstler den Gehalt seines Bildes verallgemeinert und ihm dadurch eine höhere Bedeutung gegeben habe (Eitner, S. 44), daß künstlerische Überlegungen seine möglichen, anfänglichen, politischen Gefühle überwunden hätten (Eitner, S. 53: „Whatever political feelings he may have had at the start, they had long since become overshadowed by artistic consideration and by ideas at once more general and more personal“); Géricault habe schließlich in seinem Gemälde die Darstellung eines Urkonflikts erreicht: nicht eine Episode der französischen Geschichte sei das eigentliche Thema, sondern der Kampf der Menschen gegen die Mächte der Natur, gegen die Weite der Entfernung und das Gewicht des Todes: „For the picture's significance does not lie in what it tells of the ‚Medusa‘, but in its comment on nature as the destroyer of the shipwrecked.“ (Eitner, S. 54, siehe auch Anmerkung 38.) Der Grund für diese Schlußfolgerungen Eitners ist in der Aufgabe zu sehen, die sich die bürgerliche Kunstgeschichte gestellt hat, nämlich eine zeitlose Bedeutung eines Kunstwerks zu suchen und damit den heutigen Betrachter zu überzeugen, daß Kunst nicht politisch ist. Falls in einem Werk wie dem von Géricault politische Überlegungen dennoch eine Rolle gespielt haben könnten, so werden sie für unwichtig erklärt. Die besondere Eigenschaft eines großen Kunstwerks sei seine die Gegenwart transzendierende Qualität.

Konsequent und mit steigender Intensität entwickelt Weiss dagegen die Persönlichkeit und Überzeugung des Künstlers, wie sie schon von Antal angedeutet wurde.

Géricault, Sohn des Vierzehnten Juli, kannte die Kräfte, die den Untergang, der Auflösung entgegenzustellen waren, die Revolution hatte sich in ihm niedergeschlagen, gleich einem Wundmal, er hatte die Fähigkeit erstrebt, für die Errichtung einer Herrschaft des Gemeinwohls wirken zu dürfen, doch er besaß nichts als seine künstlerische Sprache (...) Was

vital in Géricault war, stand auf der Seite der Erneuerung, dies kam in der Wahl seiner Themen zum Ausdruck, in seiner Malweise, im Aufstrich der Farbe, der Behandlung der Formen, sein Leben aber war eines in die Enge Gedrängten (...) (II, S. 23)

Die intensive Hingabe Géricaults an sein Thema schildert Weiss indem er den Künstler mit den Qualen der Schiffbrüchigen identifiziert:

Dahintreibend auf dem Plankengefüge, in wolkengleichem Gewässer, fühlte Géricault das Eindringen der Hand in die aufgeschnittene Brust, den Griff um das Herz desjenigen, den er am Tag vorher noch zum Abschied umarmt hatte. (II, S. 16) Géricault lag zwischen ihnen, kroch auf dem schmutzigen Boden, versuchte noch ein paar taumelnde Schritte, wagte sich dann, zusammen mit den wenigen, die noch fähig waren zu gehen, hinaus auf die Straßen, um Almosen bettelnd. (II, S. 29) Géricault und seine Gefährten, ausgezehrt, voller Wunden, barfüßig im Getriebe herumstreichend, erhielten Seekarten, Decken, Hängematten zugeworfen. (II, S. 30)

Darüber hinaus berichtet er über die Vertiefung Géricaults in das Buch der Überlebenden in einer Weise, die den Erzähler des Romans Géricault gleichsetzt:

Der Leser aber, der sich im November 1817 in das eben erschienene Buch über den Schiffbruch der Medusa vertiefte, sah, wie sich hier die Epoche entfaltete, in der er lebte, aus Engstirnigkeit, Selbstsucht und Habgier sah er ein Imperium mit provinziellen Zügen emporkwachsen, die Profiteure sah er, und deren Opfer. Die Leiden der Ausgesetzten auf dem Floß des gestrandeten Schiffs hatten ihn, wie viele andere erschüttert, die Schrift der beiden Überlebenden, Savigny und Corréard, die ich in der zeitgenössischen deutschen Übersetzung in der Nacht vom 20. auf den 21. September 1938 las, brachte ihm nun eine Fülle von Szenen nah (...) (II, S. 9)

Schließlich, wie schon erwähnt, identifiziert Weiss die Not und Verzweiflung der Schiffbrüchigen auf dem Floß mit der Situation der Exilanten in Paris (II, 13. Damit schließt er an Géricaults eigene Intention an, der eine Identifizierung des Betrachters mit den Menschen auf dem Floß anstrebte (II, S. 27; Eitner, S. 26 u. 40).

Die gegenwärtige Bedeutung eines Kunstwerkes ist also nicht bedingt durch die Fähigkeit des Künstlers, sich aus der eigenen Zeit zu lösen und den Inhalt seiner Arbeit auf eine universelle

Ebene zu heben, wie es die bürgerliche Kunstgeschichte postuliert. Die Auslegung von Weiss ist von der Überzeugung geprägt, daß der Urkonflikt der Menschen nicht der mit der Natur ist, eine bürgerliche Entstellung geschichtlicher Vorgänge, sondern vielmehr der Klassenkampf ist, der in diesem Jahrhundert den Kampf gegen den Faschismus einschließt. Durch die Verbindung der damaligen Konflikte mit den Konflikten, in die der Erzähler sich verstrickt sieht, gewinnt das Gemälde eine Überzeugungskraft, die dem Bild in den kunsthistorischen Abhandlungen abgesprochen wird. Dieser Unterschied in der Behandlung von Weiss zu der von Eitner liegt darin, daß Weiss betont auf ein subjektiv politisch bestimmtes Erleben des Kunstwerks hinzielt, während Eitner mit seiner absichtlichen Entwertung des politischen Inhalts eine Objektivität verfolgt, die das Werk neutralisiert und so das Ziel Géricaults drastisch entstellt.

Nun entstellt meines Erachtens aber auch die Auswahl der Informationen, die Weiss aus dem Buch von Corréard und Savigny bezieht, den historischen Moment. Die vielen, oft wörtlich wiedergegebenen Zitate aus den verschiedensten Teilen des Buches lassen keinen Zweifel darüber, daß Weiss diese Auswahl einem gewissen Gedankenengang entsprechend traf, und manche Ereignisse mit bestimmter Absicht übergang. Die Auslassungen haben meistens mit der Fragwürdigkeit des Verhaltens der Ausgesetzten auf dem Floß zu tun. Weiss berichtet von der einzigen Frau, die sich auf dem Floß befand, aber statt ihr entsetzliches Ende zu schildern, fragt sich der Maler bei Weiss verwundert, was wohl aus ihr geworden ist: *Eigentümlicherweise hatte der Berichterstatte nichts mehr darüber ausgesagt, obwohl der Umstand, daß eine einzige Frau zwischen den Männern anwesend war, besondere Achtung verdient hätte. Er wollte wissen, ob um die Frau gekämpft worden war, oder ob das Geschlechtliche unter der tödlichen Bedrohung jede Bedeutung verlor. (II, S. 15–16)*

Savigny und Corréard beschrieben ausführlich, daß die Frau mit ihrem Mann zweimal über Bord gespült, aber beide Male gerettet worden war und schließlich mit Absicht in die See geworden wurde (CS, S. 90, 114, 119). Von irgendwelchen Kämpfen um die Frau ist keineswegs die Rede, statt dessen aber eingehende Beschreibungen dreier Meutereien, von denen Weiss nur eine erwähnt, ohne sich um die Klassen- und

Rangunterschiede, die dabei einer Rolle spielten, zu kümmern (II, 14). Die erste Meuterei trug sich noch auf der Medusa zu, als sie anfang auseinanderzubrechen und die Mannschaft befürchtete, auf dem Wrack zurückgelassen zu werden. Sie wurde aber von den Schiffsoffizieren beruhigt (CS, S. 43). Ein vergeblicher Versuch, den Kapitän zu erschießen (CS, S. 52), wird auch nicht von Weiss erwähnt. Die zweite Meuterei fand in der zweiten Nacht auf dem Floß statt (CS, S. 84–105), von der Weiss flüchtig den Anfang berichtet (II, S. 14). In der Beschreibung von Savigny sind es hauptsächlich Matrosen und einfache Soldaten, die gegen die Offiziere kämpften. Die Offiziere hatten den sichersten und verhältnismäßig trockensten Platz auf dem Floß eingenommen, wo auch der viel zu kleine Proviant verstaut war. Ein asiatischer Soldat eines Kolonialregiments wird besonders beschrieben als einer, „der es sogar wagte, einem Offizier zu drohen“ (CS, S. 85). Arbeiter dagegen, wie die Soldaten der Expedition angeschlossen, die die französische Verwaltung des Senegal übernehmen sollte, werden als Helfer und Verbündete der Offiziere erwähnt. Von den 150 Schiffbrüchigen, die ursprünglich auf das Floß verladen wurden, schreibt Savigny, daß nicht mehr als 20 auf der Seite der Offiziere kämpften (CS, S. 100), von denen nur zwei fielen, die aber „nicht Offiziere“ waren; dagegen kamen zwischen 60 und 64 im ganzen um (CS, S. 104). In der fünften Nacht war die dritte Meuterei (CS, S. 111–115). Diesmal werden die Meuternden als „Spanier, Italiener und Neger“ beschrieben (CS, S. 111), von denen besonders Neger als Anstifter hervorgehoben werden. Sie werden besiegt; am Morgen des fünften Tages sind noch 30 Überlebende auf dem Floß; zehn davon können sich kaum bewegen. Diese Meuterei ist von Weiss gar nicht beachtet worden und auch nicht das folgende Ereignis (CS, S. 115–120), das am siebten Tag stattfand, als noch 27 am Leben waren: Da nicht genug Proviant übrig war, beschlossen die Stärkeren, unter ihnen natürlich auch Corréard und Savigny, die Schwächeren über Bord zu werfen. Zwölf wurden umgebracht: *Drei Soldaten und ein Matrose übernahmen diese grausame Hinrichtung. Wir wendeten unsere Gesichter ab und weinten blutige Tränen über das Schicksal dieser Unglücklichen. Unter ihnen war auch die unglückliche Frau und ihr Mann. (CS, S. 119)*

Daß Eitner oder andere Kunsthistoriker nicht weiter auf diese Vorfälle eingehen, ist nicht verwunderlich, denn sie zitieren nur die Informationen aus dem Buch der Überlebenden, die sich direkt auf Skizzen und Studien von Géricault beziehen. Diese Studien scheinen die erste Meuterei auf dem Floß darzustellen, da es noch von einer Menschenmenge angefüllt ist, die es am siebten Tag nicht mehr gab. Weiss dagegen zitiert sehr viele Stellen aus dem Buch der Überlebenden, die nichts mit den Arbeiten Géricaults zu tun haben, um die anfänglichen Umstände der Expedition und das Schicksal der Überlebenden nach ihrer Rettung zu schildern. Es muß also angenommen werden, daß er diese Ereignisse absichtlich ausgelassen hat.

Es ist eindeutig, daß der Kampf um das Überleben auf dem Floß zugunsten der Privilegierten ausging: Von den 15, die endlich gerettet wurden, waren nur drei niedrigen Ranges, soweit das dem Text zu entnehmen ist (CS, S. 145).

Da der Klassenkampf eines der Hauptthemen im Roman ist, und da dieses Thema intensiv im Rahmen des antifaschistischen Widerstands entwickelt wird, muß gefragt werden, warum Weiss diese sehr fragwürdigen Umstände des Kampfes um das Überleben auf dem Floß ausläßt.

Als ersten Grund würde ich annehmen, daß er sich hier eine literarische Freiheit nimmt, die es ihm erlaubt, den krasserer Gegensatz herauszustreichen zwischen den auf dem Floß Ausgesetzten, die als untergeordnete Angestellte zur Kolonialexpedition gehörten, und den Leitern der Expedition, dem zukünftigen Gouverneur des Senegal und dem Kapitän, einer der emigrés, die nach dem Sturz Napoleons durch ihre aristokratischen Beziehungen hohe Posten erhielten. (Diese Umstände werden ganz zu Anfang des zweiten Bandes erwähnt, II, S. 8.) Aus einem ähnlichen Grund übergeht er die Klassen- und Rangunterschiede, bei Savigny und Corréard so betont, denn sie entsprechen nicht dem klassischen Prinzip des Klassenkampfes: Arbeiter kämpften auf der Seite der Privilegierten auf dem Floß. (Nichtsdestoweniger kamen sie anscheinend alle vor der Rettung um.)

Als Hauptgrund aber würde ich annehmen, daß es Weiss um die Entwicklung einer dialektischen Gegenüberstellung geht:

In seiner ersten Beschreibung des Bildes (I, S. 345) schließt er sich der heroischen Konzeption Géricaults an; hier behandelt er noch nicht die historischen

Umstände, die die Entstehungsgeschichte des Bildes bedingten.

In seiner zweiten Beschreibung stellt er diese heroische Auffassung in Frage (II, S. 28). Die Zweifel an dem Erfolg der Einheit sind im Roman eingereicht in die Schilderungen der Bemühungen der Volksfront in Paris, dem Faschismus Widerstand zu leisten; d. h., das Bild wird als Metapher der Vergeblichkeit benutzt. Im Gegensatz dazu betont aber die Auswahl der Informationen aus dem Buch der Überlebenden eine heroische Ausdauer, auch wiederum in die Beschreibungen der Volksfront miteingeschlossen; d. h. nun als Metapher eines heldenhaften Kampfes.

Dieser Widerspruch spiegelt sich auch in der biographischen Darstellung von Géricault: der Künstler als Held, der seine Kunst zur Waffe im Widerstand gegen die Reaktion und die Privilegierten entwickelt, aber ohne Erfolg als Geschlagener untergeht, besiegt nicht nur durch die historischen Gegebenheiten seiner Zeit, sondern auch durch innerliche Zwiespälte.

Eine dialektische Gegenüberstellung dieser Art (wie sie Weiss auch an der Figur des Herkules entwickelt) hat eine realistische Überzeugungskraft, da sie sich kritisch mit einer optimistisch idealisierenden Geschichtsauffassung auseinandersetzt.

Weiss hat sich den Vorschlag Benjamins „die Aufgabe des historischen Materialisten ist, die Geschichte gegen den Strich zu bürsten“ (Über den Begriff der Geschichte, VII These“) zur Aufgabe gemacht:

Wollen wir uns der Kunst, der Literatur annehmen, so müssen wir sie gegen den Strich behandeln, d. h., wir müssen alle Vorrechte, die damit verbunden sind, ausschalten und unsre eignen Ansprüche in sie hineinlegen. Um zu uns selbst zu kommen, haben wir uns nicht nur die Kultur, sondern auch die gesamte Forschung neu zu schaffen, indem wir sie in Beziehung stellen zu dem, was uns betrifft. (I, 41)

Seine Auseinandersetzung mit dem Thema, das sich Géricault stellte, im Zusammenhang mit der Problematik des antifaschistischen Kampfes verdeutlicht diese Bemühung, die Kultur und Forschung neu zu schaffen, indem sie in Beziehung gebracht wird zu dem, was uns betrifft. Der Widerspruch in seiner Entwicklung des Themas ist ein Beispiel des verhängnisvollen Widerspruchs, an dem sich die Bemühungen der Volksfront in Paris zerschlugen, und der weder in der literarischen Arbeit Brechts

noch in der politischen Analyse der Kominternmitglieder in Schweden aufgehoben werden konnte. Ein ähnlicher Widerspruch charakterisiert auch seine Beschreibung des Kulturbundes am Ende des dritten Bandes.

Bis auf die ersten 95 Seiten in Band I und die Schilderung in Band III der Arbeit, Gefangennahme und Hinrichtung der „Roten Kapelle“, einer Widerstandsgruppe in Berlin, ist der Schauplatz der eigentlichen Handlung im ausländischen Exil. Weiss definiert den Unterschied zwischen einem Emigranten und einem politisch Verbannten: *Der eine fühlt sich in eine Fremdheit, in ein Vakuum versetzt, fühlt, daß ihm das Gewohnte und Heimatliche auf eine schmerzliche Weise fehlt, daß er oft nicht verstehn kann oder verstehn will, was ihm widerfahren ist, und daß er sich abwechselnd mit seinem persönlichen Leiden und den Schwierigkeiten der Umstellung und der Versuche, sich im neuen Land anzupassen, herumschlägt, während der andre nie sein Ausgestoßensein akzeptiert, stets die Gründe seiner Vertreibung im Auge behält und um die Veränderung kämpft, die ihm die Rückkehr einmal ermöglichen soll. (I, S. 273)*

Die Exilanten im Roman sind fast ausschließlich politisch Verbannte. Ihre Exilerfahrung ist in drei Hauptthemen aufgeteilt, denen entsprechend auch die Auslegung des Gemäldes von Géricault entwickelt ist. Zuerst ist es der militärische Einsatz im Spanischen Bürgerkrieg, an dem aber die meisten Sprecher der langen Diskurse als Sanitäter und Ärzte teilnehmen, d. h., Weiss legt das Schwergewicht auf ihre humanistische Einstellung. Dann ist es der politische Einsatz der Volksfront in Paris, bei dessen Beschreibung Weiss die Schriftsteller (wie z. B. Heinrich Mann) übergeht und sich auf die Überlegungen der politischen Leiter und Organisatoren konzentriert, mit denen der Erzähler lange Gespräche führt. Schließlich, in Schweden ist es die intellektuelle Arbeit, von der die Beteiligten sich erhoffen, daß durch sie die Gründe ihrer Vertreibung klarer gestellt werden können und eine Veränderung herbeigeführt werden kann. In jedem Fall ist es eine aktive, äußerst energische und zielbewußte Anstrengung, die geschildert wird, und konsequent damit verbunden ist der Kampf um das Verständnis der Kunst und Literatur aus der Sicht der Arbeiterklasse und der immer wieder in Frage gestellten Rolle des Schaffenden, dessen Arbeit Weiss dem Kampf um die Veränderung gleichsetzt.

Kurt Tucholsky
sagte einmal über

Die Weltbühne

Wochenschrift für Politik, Kunst, Wirtschaft

**„Zum Ernst gesellen sich
Scherz, Satire, Ironie,
und tiefere Bedeutung„**

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-Liebkecht-Str. 29, DDR – 1026 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 zuzügl. 7,80 DM Versandkosten. Sichern Sie sich den Bezug des Blattes durch ein Abonnement.

Senden Sie den Kupon an

**Gebr. Petermann, Buch + Zeitung international, Kurfürstenstr.
111, 1000 Berlin 30**

Ein Probeexemplar kann vom Verlag direkt angefordert werden.

**Verlag Die Weltbühne
DDR – 1026 Berlin
Karl-Liebkecht- Str. 29**

Kupon

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

Name, Vorname

Straße, Hausnummer

PLZ, Wohnort

Die künstlerische Handlung spielte sich dort ab, wo die gesellschaftlichen Kräfte am heftigsten aufeinanderstießen. Im Zentrum der Widersprüche stehend, war sie der Bedrohung ausgesetzt, zermahlen zu werden, ihre Treibkraft aber war der Wunsch, sich gegenüber den Gewalten zu behaupten. (II, S. 213)

Es ist anzunehmen, daß Weiss die „Rote Kapelle“ als Beispiel des antifaschistischen Kampfes im Untergrund wählte, da in dieser Gruppe Bürger und Proletarier, Sozialdemokraten und Kommunisten, auch Parteilose, Geisteswissenschaftler, Künstler, Schriftsteller und Arbeiter der verschiedensten Berufe gemeinsam um eine Veränderung kämpften, gemeinsam verfolgt und schließlich verhaftet und hingerichtet wurden. Durch die eindringliche Beschreibung ihrer Persönlichkeiten und ihrer Beziehungen, ihrer Handlungen und Überlegungen, die wohl an Intensität alles andere in der „Ästhetik des Widerstands“ überragt, erweitert Weiss den Begriff des Exilanten auf den im eigenen Land politisch Entfremdeten, der alles einsetzt, die Veränderung herbeizuführen und sich den Gewalten gegenüber zu behaupten. In dieser Gruppe wurde das Widersprüchliche und Persönliche in der gemeinsamen Anstrengung aufgelöst, die sonst immer durch innere Zwiespalte behindert wurde.

Unmittelbar angeschlossen an die Aufzählung der letzten Mitglieder der Widerstandsgruppe, die festgenommen und hingerichtet wurden, deren allerletzte Botschaft noch war „Schafft die Einheit“ (III, S. 239), folgen die Auseinandersetzungen mit den Problemen des Freien Deutschen Kulturbundes, der im Januar 1944 in Stockholm gegründet wurde (III, S. 240–260). Hier greift Weiss noch einmal die Hauptthemen seiner Arbeit auf, konzentriert auf die Konflikte zwischen Sozialdemokraten und Kommunisten, zwischen den Kulturvorstellungen der Bürgerlichen und Arbeiter und auf die Problematik der politischen Rolle der Kultur. Die Einheit, zu der die Mitglieder der „Roten Kapelle“ gefunden hatten, zersplitterte in den Diskussionen des Kulturbundes. Obwohl das „Floß der Medusa“ nicht noch einmal direkt erwähnt wird, beziehen sich doch einige Sätze indirekt auf das Schicksal der Überlebenden nach ihrer Rettung:

Für die, die draußen bleiben würden, begann mit dem Ende des Exils dessen tödliche Wirkung, nur die wenigsten würden finden, was den Sinn ihres Überlebens bestätigte. (III, S. 258)

Das Exil war zu Ende, und jetzt war es, als habe es uns doch einen Halt gegeben, und als ginge uns der Boden erst verloren, als es darauf ankam, irgendwo Fuß zu fassen. (III, S. 261)

So beschreibt Weiss das Schicksal der politisch Verbannten, nachdem das nationalsozialistische Deutschland besiegt war. Es könnte aber genauso gut eine Beschreibung der Überlebenden von dem Floß sein: 15 waren gerettet, fünf oder sechs starben nach der Rettung, drei blieben in Senegal, drei gingen nach Frankreich zurück, drei wurden arbeitslos, einer ging nach Indien (CS, S. 145). Das Erlebnis der 15 entsetzlichen Tage auf dem Floß hatte sie nicht zu der Einheit geführt, mit der sie die politischen Gründe ihrer Aussetzung hätten bekämpfen können.

Wie Géricault sein Bild als Ausdruck seiner Kritik an der bourbonischen Regierungsverwaltung und Kolonialpolitik entwickelte, so benutzt Weiss das Gemälde als Metapher der Exilerfahrungen, ganz betont nicht des passiven Angleichens, sondern vielmehr des aktiven Widerstands gegen die Gründe des Exils. Das Exil aber, wie Weiss es thematisch entwickelt, ist nicht nur das Erlebnis der Unterdrückung in und Vertreibung aus Deutschland unter Hitler. Es wird darüber hinaus zu einer Metapher gestaltet, mit der die Entfremdung ausgedrückt wird, die weiterhin besteht. Der Exilant von Weiss, verzweifelt auf dem Floß treibend, ist nicht nur derjenige, der sein Land verlassen mußte, sich in bewaffnete und politische Konflikte begab, sich bemühte, seine schriftstellerische Arbeit zu einer Waffe im Widerstand werden zu lassen oder sich am Widerstand im Untergrund beteiligte und dort umkam. Der Exilant von Weiss ist der Verbannte, der noch heute zum Einsatz bereit ist und die Hoffnung auf endlichen Erfolg nicht aufgibt.

Abkürzungen und Literaturhinweise:

I, II, III bezeichnet jeweils einen der drei Bände der *Ästhetik des Widerstands*, 1975, 1978, 1982, Suhrkamp Verlag, Frankfurt a/M.

CS bezeichnet: J. B. Henri Savigny & Alexander Corréard, *Narrative of a Voyage to Senegal in 1816*, London, 1818; die deutsche Ausgabe, im selben Jahr erschienen, eine der Quellen von Peter Weiss, war mir nicht erhältlich.

Die wichtigsten kunsthistorischen Abhandlungen über Géricault und das Gemälde sind:

Friedrich Antal, „Reflections on Classicism and Romanticism“ ursprünglich erschienen in *Burlington Magazine*, April 1935 – Januar 1941; neu aufgelegt in *Classicism and Romanticism*, Icon Edition, 1973.

Klaus Berger, *Géricault und sein Werk*, Wien, 1952.

Lorenz Eitner, *Géricaults Raft of the Medusa*, London, 1972.

Zu einer Analyse der bürgerlichen kunsthistorischen Postulierungen siehe: O. K. Werckmeister, „Von der Ästhetik zur Ideologiekritik“, *Ende der Ästhetik*, Frankfurt a. M. 1971.

Für kritische Lektüre dieser Arbeit danke ich Jutta Held (Universität Osnabrück) und O. K. Werckmeister (University of California, Los Angeles).

Leserbriefe

Zu tendenzen Nr. 146 „IWALEWA – Künstler in der 3. Welt“

Liebe tendenzen-Redaktion!

Wir wollen Euch nicht lange mit Vorreden aufhalten und gleich zur Sache kommen: Nach Erhalt und Lektüre des Hefes hat uns doch leichter Unmut überfallen. Fast ein ganzes Heft von einer Person schreiben zu lassen, ist wohl kaum sehr glücklich. Und das insbesondere dann, wenn der Schreiber zwar versucht, viel „Persönlichkeit“ einzubringen, aber über gesellschaftliche Zustände und Auseinandersetzungen, die doch den Lebensbereich eines jeden prägen, geradezu peinliches Schweigen bewahrt.

Gibt es keine Probleme in Nigeria, in Australien etc., deren Aufnahme auch Aufgabe der Künstler ist? Findet ihre Tätigkeit dort – ganz im Gegensatz zu unserer Forderung und Praxis hier – im gesellschaftlichen Schonraum, d. h. Leerraum, statt? Reicht in diesen Ländern plötzlich die Aufforderung zur Meditation?

Und wie hat man sich die Abgrenzung der afrikanischen Künstler gegenüber „fremden“ Kulturen vorzustellen? So wie die der „deutschen Bevölkerung“ gegen ihre „Überfremdung“? Entschuldigung, nun ist es polemisch geworden, aber das Unbehagen auch sicher deutlich.

Und stellt man sich die Forderung nach Rückkehr zur eigenen Tradition auf europäische Verhältnisse transponiert vor, so wird deren Fragwürdigkeit schnell deutlich: Sollen wir heute Chorgestühl schnitzen, um uns von amerikanischer Bevormundung zu befreien, oder sollten Sieghard Gille und Jürgen Weber zu diesem Zweck lieber zur Schnurkeramik zurückfinden oder zum langobardischen Flechtband?

Zu guter Letzt finden sich im ganzen Heft kaum Informationen über die Situation der Künstler und ökonomische Grundlagen ihrer Heimatländer, aus denen doch für uns die anderen Widersprüche der Gesellschaft entstehen, denen sich ein Künstler in unserem Sinn doch in der einen oder anderen Weise stellen muß und deren Einbezug (nicht erschöpfende Behandlung) auch für eine Kunstzeitschrift, die über fremde Länder schreibt, also wichtig ist.

Insgesamt sind wir der Meinung, daß mit diesem Heft mehr Möglichkeiten vergeben als Chancen genutzt worden sind.

Mit besten Grüßen
Gereon Budéus, Ulla Tietjen,
Bremen

Liebe tendenzen-Redaktion,

Nur zögernd schreibe ich als Laie diese Zeilen an eine Kunstzeitschrift.

Gelegentlich hatte ich ein Heft von „tendenzen“ bei Freunden überflogen. Das Heft „Iwalewa – Künstler in der 3. Welt“ erweckte meine Neugierde. Denn ich interessiere mich für und unterstütze die Unabhängigkeitsbewegungen in der 3. Welt. Außerdem hatte ich eine Freundin, die sich mit afrikanischer Kunst beschäftigte.

Ein wesentlicher Bereich aus dem Leben dieser Völker tat sich mir auf, denn ich hatte noch kaum eine Ahnung von dieser Kunst. Mit Erstaunen und wachsendem Interesse vertiefte ich mich in das Heft. Hier konnte ich nachvollziehen, wie sich in Afrika, Neu-Guinea, Australien, Indien und der Türkei bei den Künstlern und ihrem Volk der Wunsch nach Eigenständigkeit und Selbstbestimmung ausdrückt und herausbildet. Verschüttete „Volksschätze“ werden aufgespürt und weiterentwickelt gegen die Macht der alten und neuen Kolonialherren und gegen die dem Volk aufgesetzte westliche Kultur. Andererseits unterstützen – dies wird im „Iwalewa“-Heft auch berichtet – fortschrittliche westliche Kunstschaffende die eigenständige Kunstentwicklung in diesen Ländern.

Das „tendenzen“-Heft ist auch ein wertvoller Beitrag dazu!

So etwas ist bei uns im „normalen“ Kulturbetrieb kaum zu finden. Ich war aber auch etwas erstaunt, in einer linken Kunstzeitschrift darüber zu lesen, weil Kunst ja nicht unmittelbar Befreiung der Völker bedeutet. Das Heft zeigte mir aber auf, daß Kunst sehr viel mit Befreiung zu tun hat und genau in „tendenzen“ reinpaßt.

Das Heft hat mir noch eine Anregung gegeben: ich werde ab jetzt die Zeitschrift selbst abonnieren!

Mit freundlichen Grüßen
Inge Feustle, München

Hinweis an unsere Leser

Ein grundlegendes Buch über die deutsche Holzsulptur des 15. und 16. Jahrhunderts, ihr Material, ihre Funktionen, ihren Markt, über die Sehweisen der Epoche und über die wichtigsten Künstlerpersönlichkeiten, ist jetzt auch in deutscher Übersetzung erschienen:

Michael Baxandall, Die Kunst der Bildschnitzer. Tilman Riemenschneider, Veit Stof und ihre Zeitgenossen, 404 S., 145 Abb. im Text, 102 SW- und 4 Farbtafeln, Verlag C. H. Beck, München, Preis bis zum 31. 12. 1984 108,- DM, danach 128,-.

In tendenzen Nr. 137 (Januar-März 1982) brachten wir eine eingehende Rezension der englischen Originalausgabe des Buches von Jutta Held.

Buchbesprechungen

WIR – und die Fotografie

Ein Bildband von Jörg Boström und Richard Grübling
von Richard Hiepe

Mit dem Wörtchen WIR ist viel Schindluder getrieben worden in diesem Jahrhundert. WIR waren die Größten und sind wieder was. „We“ heißt die Hauszeitschrift der „Western Electric“, des größten Konzerns der USA, und „Noi“ hieß die führende Illustrierte des italienischen Faschismus. WIR, das soll Gemeinschaft bedeuten, wo Unterdrückung herrscht. WIR, das ist das Boot, in dem wir alle gemeinsam sitzen – formierte Gesellschaft und die Gefühle beim Absingen des Liedes vom schönen Westerwald. „Mir san mir und schrei'm uns uns“, heißt es auf bayrisch. Bis Tucholsky kam mit seinem Fotobuch „Deutschland, Deutschland über alles“ im Jahre 1929, in dem zu lesen steht: „Wir pfeifen auf die Fahnen – aber wir lieben dieses Land. Und so wie die nationalen Verbände über die Wege trommeln – mit dem gleichen Recht, mit genau demselben Recht nehmen wir Fluß und Wald in Beschlag, Strand und Haus, Lichtung und Wiese: Es ist unser Land. Wir haben das Recht, Deutschland zu hassen – weil wir es lieben. Man hat uns zu berücksichtigen, wenn man von Deutschland spricht, uns: Kommunisten, junge Sozialisten, Pazifisten, Freiheitsliebende aller Grade; man hat uns mitzudenken, wenn „Deutschland“ gedacht wird... Deutschland ist ein gespaltenes Land. Ein Teil von ihm sind wir.“¹

Das „WIR“ über diesem Bildband von Boström und Grübling geht von diesem Anspruch aus und von der eigentlichen Spaltung dieses Landes.

60 bekannte und neu entdeckte Fotografen schreiben in mehr als 230 Aufnahmen in ihrem Medium die Sozialgeschichte und die Fotogesichte der Bundesrepublik Deutschland um: Sie zeigen „Deutschland von unten“, wie ein anderer schon legendärer Fotobericht über Deutschland aus dem Jahre 1930 hieß.² Sie fotografieren „Deutsche Menschen“ wie August Sander in seinem nie vollendeten fotografischen Monumentalwerk über die soziale Typologie der Weimarer Republik. Sie zeigen die wirklichen Gemeinschaften, in welche das Wir in dieser Gesellschaft zerfällt, die Arbeiter, die Streikenden, die Solidarität gegen die Startbahn West oder die Vertreter der Rüstungsindustrie und der Bundeswehr beim Stapellauf des Panzers Gepard, die Manager beim Krabbencocktail

zum Empfang der Pelzindustrie in Düsseldorf und die Provinzelite im Frack beim Jubiläumsschützenfest, die Arbeitslosen in Dortmund und die Türken in Köln-Ehrenfeld, die Frauen am Montagabend bei Krupp in Essen, in Mutlangen oder beim Urlaub an der Ostsee, wie ein bewundernder Männerblick sie sieht und wie eine solidarische Fotografie. Die Männer im Gesangverein und unter Tage, beim Pistolenschießen in der Polizeiausbildung und auf Montage auf der Großbaustelle.

Sie zeigen Menschen, die als Maske leben: Politiker im „Langen Eugen“, Modelle beim Friseurwettbewerb und Gesichter, die das Menschliche abstreifen im Suff, im Bahnhofsviertel, beim Kiffen.

Das große Wir der formierten Gesellschaft ist aufgelöst. Die Bundesrepublik Deutschland ist ein gespaltenes Land. Die Teile davon fotografiert dieses Buch. Soweit ist das eine großartige und längst überfällige Anthologie. Aus dem fotojournalistischen „Schneegeköber“ (Siegfried Kracauer), das unser Bewußtsein mit Bildern zudeckt, die so wahr sind wie die Abendschau, treten die Klassenverhältnisse und Klassenvertreter dieses Landes deutlich hervor: als feiste Hülsen wie der Besitzer einer Großdruckerei, die streikenden Arbeiter mustern wie Otterngezücht, als pralle Typen wie die Bauarbeiter am „Wasserhäuschen“ in Frankfurt oder die Türken beim Örlingen in Hannover. Was immer an einschlägigen Fotobüchern über diese Bundesrepublik in den letzten 40 Jahren er-

schiene, von diesem Bildband an gilt: „Man hat uns zu berücksichtigen, wenn man von Deutschland spricht, uns: Kommunisten, junge Sozialisten, Pazifisten, Freiheitsliebende aller Grade.“ Soweit ist dieser Band ein Ereignis und ein noch größeres, weil er in einem renommierten Sach- und Fachbuchverlag und in makelloser, aufwendiger Druckqualität (Duoton) herauskam.

Deutlich wird aber auch, daß dieses Niveau vor allem den Herausgebern verdankt ist und nicht im gleichen Maße dem Niveau der zeitgenössischen Fotografie und Fotografen. Vielmehr schiebt sich von deren Niveau vieles in das hier gesetzte Blickfeld. Fotos, die in Fotobüchern, Illustrierten oder Fotoausstellungen unter dem Stichwort „Soziales“ gern als sozialdokumentarische Fotografie ausgegeben werden: effektvolle Penner und phantasieanregende Punks, Huren oder Ausgeflippte, das Bahnhofsviertel als Dschungel für unerschrockene Jäger mit der Kamera, die Sterbesäle der Krankenhäuser als soziale Kriegsschauplätze, Obdachlose und Asylanten als bildkräftige Motive.

Daß die sogenannten „Randgruppen“ – von den Homosexuellen bis zu den Motorradrockern, von den Sintis bis zu jugendlichen Arbeitslosen – als Kehrseiten der schweinchenrosa gemalten Schauseite dieser Gesellschaft in einem solchen Band hervortreten müssen, versteht sich von selbst. Aber in diesem Bemühen gerät die geschickte Montage der Fotoauswahl oft zum Verschnitt: Die arbeitslosen Jugendlichen wir-



Jörg Boström, Richard Grübling (Hg.), WIR. Fotografen sehen die Bundesrepublik, Weinheim/Bergstraße (Beltz-Verlag) 1984, 136 S., ca. 235 Fotos, Format 31:24, Olwd, DM 68,-



ken mitgeschwemmt im Strom der Fotos aus Discos, dem Fan-Milieu oder der Punk-Szene. Dem Elend der Alten gewinnt die Kamera sensationshaltige Züge ab. Oder andersherum: Von den Schichten, welche eigentlich die Wahlergebnisse in dieser Republik verantworten, vom sogenannten mündigen Bürger oder der schweigenden Mehrheit ist viel zu wenig fotografiert: Beamte, Lehrer, Datenverarbeiter, Sekretärinnen, Hausfrauen, Eltern, Bauern, Soldaten, Pendlers, Schwarzarbeiter, Müßiggänger in Fußgängerzonen – das reizt unsere Fotografen nicht. Bis auf die Meisterfotos von Gabriele und Helmut Notthelfer über bürgerliche Eltern und ihre Kinder und die schüchternen Fotos von Martin Rosswog über Bauern und Handwerker (schüchtern – mißt man sie an August Sanders Charakterfiguren) kommen ganze Klassen und Schichten und Lebensbereiche gegenüber Stadtreichern, Pennern und Ausgeflippten viel zu kurz. Da stimmt es nicht mehr. Und so wichtig und mutig der Auftritt der starken Männer vom Bau und der IG Metall in diesem Fotobuch ist: Auch Bankangestellte und Schreibkräfte arbeiten bis zur Erschöpfung. Entscheidende Produktionsbereiche und ihre soziale Gestaltenwelt wie die Welt der Computer, der EDV und Programmierer haben ihre Fotografie offensichtlich überhaupt noch nicht gefunden.

Die Auswahl beschränkt sich im wesentlichen auf die letzten 10 Jahre, auf Köpfe der avantgardistischen Fotografie wie André Gelpke (dessen Totentanzfiguren aus seinem „Karneval im Gürzenich“ hier zu Recht wiederentdeckt werden) und auf Newcomer aus der oppositionellen und Arbeiterfotografie. Das bringt frisches fotografisches Blut und intellektuelles Niveau, ich glaube aber, es reicht nicht aus. Die großen alten Leute der

Industriefotografie wie der kürzlich verstorbene Ludwig Windstosser fehlen ganz. Offensichtlich hielt man diese Intimkenner der Industrie für Knechte der Industriellen. Ich füge zwei Windstosser-Fotos hinzu, die den durchaus engagierten Standpunkt solcher Fotografen zeigen. Die „sozialkritische Geste“, die Jörg Boström in seinem Nachwort als Kriterium für die Auswahl ausgibt, reicht weiter, als man das in Kreisen sozialkritischer Fotografie oft wahrhaben will.

- 1 Kurt Tucholsky, Deutschland, Deutschland über alles, Reprint, Hamburg 1983, S. 231.
- 2 Stenbock, Fernor, Graf Alexander, Deutschland von unten. Eine Reise durch die proletarische Provinz, Reprint, Luzern und Frankfurt 1980.

Dürers Midlife-crisis?

von Ursula Leibinger-Hasibether

In dem mehr als 300 Seiten umfassenden Buch werden in chronologischer Reihenfolge Kunstwerke in Abbildung und Text vorgestellt. Den Anfang macht ein Mosaik aus dem 6. Jahrhundert, das „Großstadt-Triptychon“ von Otto Dix, 1927/28 entstanden, beschließt die Reihe. Nach welchen Kriterien die Auswahl getroffen wurde, bleibt unklar. Über die Intentionen des Buches geben die Autoren Rose-Marie und Rainer Hagen in der Vorbemerkung Auskunft: „Gemälde werden in diesem Buch nicht als Kunstwerke betrachtet, wenigstens nicht in erster Linie. Wir sehen sie als Dokumente der Geschichte, beschreiben, was auf ihnen zu erkennen ist von der Zeit ihrer Entstehung, erzählen von der Gesellschaft, in der sie gemalt wurden, und

von den Interessen und Kenntnissen der zeitgenössischen Betrachter. Wir möchten, daß der Leser die Werke etwa so anschaut wie alte Fotografien: als Bildzeugnisse europäischer Vergangenheit.“

Hier wird völlig übersehen, daß Bildwerke keine platten Abbilder der Wirklichkeit sind, eben keine Dokumente, sondern daß Kunst eine ganz spezifische Art der Aneignung von Wirklichkeit ist, somit ihr auch eine ihr adäquate Betrachtungsweise zukommen muß. Die Herangehensweise an historische Dokumente, an Fotografien und an Kunstwerke muß eine je verschiedene sein.

Die Autoren erklären selbst die bunte Mischung der Begrifflichkeit: „Nicht methodische Überlegungen standen am Anfang, sondern Emotionen.“ Sie hatten sich über Fernsehfilme geärgert, „in denen die Kunst so sehr mit Experten-Wissen und Fach-Jargon zugetextet war, daß die Bilder eher verdeckt als dem Zuschauer nähergebracht wurden.“ Rose-Marie und Rainer Hagen zogen daraus folgende Konsequenz: Sie produzierten eine Reihe von Fernsehfilmen über verschiedene Maler, „in denen von Kunst kaum die Rede ist, sondern von dem, was auf den Bildern zu sehen ist, von Menschen und Gebäuden, von Schicksalen und Alltagsleben“, deren Ziel es war, „Wissen über Vergangenes zu vermitteln und gleichzeitig mit Kunstwerken vertraut zu machen, ohne dies besonders zu betonen“.

Emotionen können keine Fachlichkeit und qualifizierte Arbeit mit Kunst ersetzen. Wie soll über Kunstwerke geredet werden, wenn methodische Überlegungen fehlen, wenn man sich der Mühe der Begrifflichkeit nicht unterzieht?

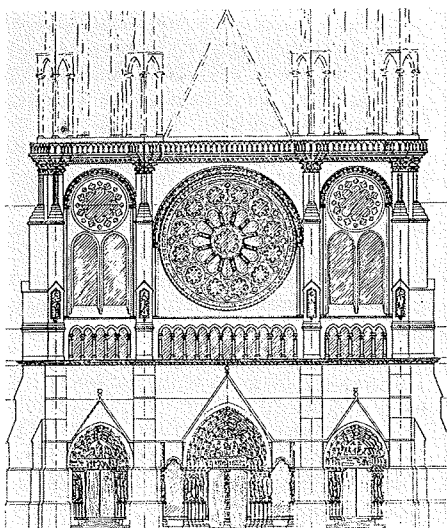
Zu welchem Umgang mit Kunstwerken eine von historischen und begrifflichen Differenzierungen freie Kunstbetrachtung führt, soll der Abschnitt über Dürers Kupferstich „Melencolia I“ (1514 entstanden) veranschaulichen. „1514 war er 43 Jahre alt – vielleicht hat er etwas von dem gespürt, was wir heute mit ‚Midlife-crisis‘ umschreiben“ (S. 82). Als ob bestimmte Erscheinungsformen aus unserer Zeit und deren Begriffe beliebig übertragbar wären. In diesem Falle sollte man doch Dokumente zu Rate ziehen, die über die durchschnittliche Lebenserwartung der Menschen in der 1. Hälfte des 16. Jahrhunderts Auskunft geben.

In der Vorbemerkung heißt es noch: „Fehlt gelegentlich eine Zitat-Quelle, so deshalb, weil wir sie bei der Zusammenstellung dieses Buches nicht wiederfanden.“

Bleibt zu erwähnen, daß dieses Buch aus Aufsätzen des Kunstmagazins „art“ zusammengestellt wurde. Die Autoren danken dem Redaktionsteam ausdrücklich: „Ohne ‚art‘ wären unsere Aufsätze nicht geschrieben worden.“

Gott sei Dank gibt es „art“.

Rose-Marie und Rainer Hagen, Meisterwerke europäischer Kunst, als Dokumente ihrer Zeit erklärt. „Warum trägt die Göttin einen Landsknechtshut?“, 336 S., 109 farbige Abb., duMont taschenbuch, DuMont Buchverlag, Köln, DM 19,80



Exakter Bericht von einer permanenten Großbaustelle

von Werner Marschall

Jan van der Meulen/Jürgen Hohmeyer, *Chartres. Biographie der Kathedrale*, 273 S., 278 Abb. + 24 Farbbilder, DuMont Buchverlag, Köln, 36,- DM.

Der Kunsthistoriker Jan van der Meulen hat den „Spiegel“-Redakteur Jürgen Hohmeyer als Mitautor gewonnen, um dieses Buch – ohne Abstriche an wissenschaftlicher Gründlichkeit – für ein breites Publikum lesbar zu machen. Zur Nutzung empfehle ich es allen Kunsttouristen, die ein Schlüsselwerk der feudalzeitlichen Architektur wirklich kennenlernen wollen (während übliche Kunstreiseführer vorwiegend Einstimmungen und Vorwurteile bieten).

Darstellungsgrundlage sind am Bau aufspürbare Widersprüche (Sprünge in Baufugen und Baustilen, Maßungenaugigkeiten aller Art usw.) und respektloses Infragestellen lange für gesichert gehaltener Daten und Interpretationen. Im Ergebnis wird der Bau als Prozeß ständiger Veränderungen, Neuplanungen und Funktionsüberlagerungen über viele Jahrhunderte hin verständlich. Im Zentrum steht der Plan der Bauphase um 1200, nach dem allerdings nur wenige Joche des Langhauses ausgeführt wurden, während alle übrigen Teile vorherige Zustände und/oder spätere Neuorientierungen darstellen.

Baugeschichte kann spannend sein wie ein Kriminalroman. Nicht alle Schlüsse überzeugen voll. So – trotz logischer Beweisführung – die Rekonstruktion des Planes für die nie

ausgeführte hochgotische Westfassade (siehe *Zeichnung*), welcher seinerseits zur Erklärung bestimmter Eigentümlichkeiten am Plan des Schiffes herangezogen wird. Während sich die Fassadenmitte in Laon, Reims, Paris – oder auch an den Querhäusern in Chartres selbst – dem Herantretenden triumphal öffnet, verliert sie hier ihre Dominanz; die Portale wirken ein wenig kümmerlich, die gewaltige Fensterrose scheint zwischen den seitlich hochgereckten Gruppenfenstern wie eingesunken. Es muß also weiter geplant werden.

Die Künstler aus Gugging

Von Manfred Chobot

Leo Navratil: *Die Künstler aus Gugging*. Medusa-Verlag, Wien-Berlin, 450 S. mit 489 zum Teil farbigen Abbildungen.

In der österreichischen Kunst der Gegenwart nehmen sie längst einen festen Platz ein: die Künstler aus Gugging. Trotz der Verschiedenartigkeit ihrer Werke haben sie eines gemeinsam: sie sind oder waren alle Patienten von Leo Navratil im niederösterreichischen Landeskrankenhaus für Psychiatrie und Neurologie.

Jean Dubuffet hat für die kreativen Äußerungen von nicht-professionellen Künstlern den Begriff „Art brut“ geprägt. Leo Navratil bezeichnet die Arbeiten der Gugginger Künstler als „zustandsgebundene Kunst“ und meint damit nicht Kunst aus dem Unbewußten, ohne Absicht, ohne rationale Kontrolle. „Gerade diese Merkmale werden zu Unrecht der Patientenkunst immer wieder zugeschrieben und als Kriterien gegenüber der Kunst der Berufskünstler angeführt. Die Ausdrucksmöglichkeiten schizophoner Patienten reichen jedoch vom ungewollten Automatismus bis zu voller Absichtlichkeit und hyperrationaler Artifizialität. Zustandsgebundenheit bedeutet Einschränkung der Freiheitsgrade in bezug darauf, was man macht und wie man etwas macht und vermehrte Kreativität. Der Unterschied zwischen der Kunst der Berufskünstler und der Patienten besteht darin, daß die Kunst der Berufskünstler mehr traditionsgebunden, kulturgebunden und zeitgebunden und die Kunst der Patienten mehr zustandsgebunden ist.“ Gerade durch den Realitätsverlust in der Psychose wird der Psychotiker zur Schaffung einer neuen Realität gezwungen.

Die Diskussion, ob diese Kreationen nun als Kunst bezeichnet werden können oder nicht, ist inzwischen abgeflaut. Denn schließlich ist es ebenso irrelevant und für den Betrachter von untergeordnetem Interesse, ob der Schöpfer eines Kunstwerkes Alkoholiker, Raucher oder Diabetiker ist. Was zählt, ist einzig das Werk. Weder Biographie noch

die Umstände der Produktion bestimmen die Qualität eines Kunstwerkes. Allen etwaigen Zweifeln sei deshalb die Auseinandersetzung mit diesem Buch dringend an Herz und Augen gelegt.

Beim Lesen und Betrachten dieses Buches eröffnet sich einem ein Universum, eine faszinierend-phantastische Welt tut sich auf, von der man nicht so bald losgelassen wird. Kaum jemanden wird es verwundern, daß es bislang vornehmlich die Künstler waren, die von dem Schaffen der Gugginger Künstler Impulse und Anregungen empfangen haben. Im gleichen Maß vermittelt Leo Navratils Buch neue Einsichten und Erkenntnisse der Psychotherapie, die von der Fachwelt – was zu hoffen wäre – entsprechend anerkannt und angewandt werden sollten.

Mit der Errichtung des „Hauses der Künstler“ innerhalb des niederösterreichischen Landeskrankenhauses sind Leo Navratils Bemühungen in ein neues Stadium getreten, durch diesen Schritt wurde nicht nur ein einmaliges Exempel statuiert, sondern es wurde auch eine bislang unübliche Qualität in der Behandlung der dort lebenden Menschen aufgezeigt. Es gibt in diesem Haus keine Zeichenateliers und auch keine festgesetzten Stunden für künstlerische Tätigkeit. Das Zeichnen und Schreiben finden in ganz individueller Weise, je nach persönlicher Disposition und äußerer Anregung statt. So haben Geburtstagsfeiern und andere Feste stattgefunden, Fremde und Förderer der Künstler wurden eingeladen. Das Haus der Künstler in Gugging ist zugleich Wohnung und Arbeitsstätte, Museum und Ausstellungsraum.

„Die Künstler aus Gugging“ ist Navratils ausführlichste und umfangreichste Veröffentlichung: ein Almanach aus drei Jahrzehnten Auseinandersetzung mit zustandsgebundener Kunst. 34 Künstler werden mit ihrem Werk und ihrer Person vorgestellt, einige haben sich schon einen Namen gemacht, andere werden erstmals einer breiteren Öffentlichkeit präsentiert. Von jenen, die bereits auf eigene Publikationen verweisen können, wird ihre neueste Entwicklung dokumentiert. Alle Künstler werden vom Herausgeber einfühlsam und doch umfassend kommentiert.

Seine wissenschaftliche Ergänzung erfährt das Werk durch einen Essay „Zur Theorie der Kreativität“ sowie durch Navratils Ausführungen zu „Art brut und Psychiatrie“ und „Das Haus der Künstler in Gugging“. Dieser Band, mit viel Liebe und Sorgfalt ediert, ist gleichermaßen eine Fundgrube für Künstler wie für Psychiater, eine Wunderwelt im Bücherschrank.

Navratils Beitrag und Bedeutung sowohl für die zeitgenössische österreichische Kunst als auch für die Psychiatrie wird man wohl erst in einigen Jahrzehnten in ihrer vollen Tragweite würdigen und einzuschätzen vermögen.

Bereits heute besteht jedoch kein Zweifel daran, daß die österreichische Kunst ohne die Künstler aus Gugging um eine nuancenreiche Facette ärmer wäre. Mit diesem Buch hat Leo Navratil sich und seinen Künstlern ein bleibendes Denkmal gesetzt.

Kunsthonig ist Kunsthonig

Der bekannte Feuilletonist B. im privaten Gespräch über die Ausstellungen des Frankfurter Kunstvereins: „Viel Kitsch“. In seiner Zeitung, hinter der immer ein kluger Kopf steckt, würde er es nie schreiben. Dort rühmt vielmehr eine Kollegin das Programm des Kunstvereinsdirektors, weil der „eine vom Ballast der Ideologien befreite Ästhetik“ vertrete. Also das altbekannte *L'art pour l'art*, das längst selbst als Ideologie durchschaut worden ist. Eine Ideologie, die sich gegen alle Versuche richtet, Kunst als soziales Produkt zu verstehen und daraus Ansprüche an sie zu entwickeln. Aber auch gegen den Anspruch des Künstlers, „zu wirken in seiner Zeit“ (K. Kollwitz). Dafür sollen die wachsenden Ansprüche auf demonstrativen Kulturkonsum befriedigt werden. Auch ein Manöver des geistigen Krisenmanagements. So kann die Kunstzeitschrift „art“ mit dem Titel erscheinen: „Zeitgeist: Salonkunst wieder aktuell“. Kunst ist, was in den Salon paßt und dort nicht stört. Kunst, darauf schwören sie, die reine Kunst, und nichts als die Kunst. Gewissermaßen Kunst-kunst. Oder, wie es die Feuilletonistin A. in der anderen großen Frankfurter Tageszeitung formulierte: „Malerei als Kunst der Fläche. Malerei als Malerei“. Das ist zwar nichts anderes als ein weißer Schimmel, aber der gehört nun mal zu den Urmythen des Bürgertums: „Die Tautologie ist immer aggressiv ... Sie ist die arrogante Androhung einer Ordnung, in der man nicht denken würde. Unsere Tautologen sind wie Hundebesitzer, die plötzlich brutal an der Leine zerren“ (R. Barthes).

Es ist noch nicht lange her, da gab es im Frankfurter Flughafen eine Ausstellung des Maggi-Konzerns. Gezeigt wurden die mehr oder weniger ästhetischen Aufmachungen der berühmten kleinen Flasche mit der künstlichen Würze. Die künstlerische Würze hatten Dozenten und Studenten der Städelschule dazugetan. Das ganze lief unter dem Titel: „Früherer Reklame. Heute Kunst“. Ein besseres Motto hätte für die „vom ideologischen Ballast befreite Ästhetik“ in Frankfurt gar nicht gefunden werden können. Fritz Wendler (Aus: „andere zeitung“, Frankfurt, Juli 1984)

Franz Kochseder, *Tanz*, 1984, Farbradiert (8 Farben, handkoloriert, Platte 19 x 20 cm, Papier 38 x 27 cm, 250 gr Büttel), für 150,- DM einschl. Versand beim Künstler zu bestellen: Rosenheimer Straße 123, 8 München 80, Tel. (0 89) 48 33 65

Angebote Meldungen

Dem Märchen „Dornröschen“ der Brüder Grimm ist eine neue Diaserie von Dietrich Grünwald gewidmet. Sie umfaßt 24 SW-Illustrationen aus 125 Jahren (u. a. von Ludwig Richter, Julius Dietz, Gustave Doré, Max Slevogt) und kostet mit Textheft 43,- DM. Zu beziehen bei: Verlag Theo Lieber, Schulhaus, 8831 Rehlingen, Tel. (0 91 42) 1868.



Projekt zum 40. Jahrestag des Kriegsendes

Die „Galerie im Bunker“ (Rendeler Str. 9, 6000 Frankfurt/M.) plant zum 40. Jahrestag von Kriegsende und Befreiung vom Faschismus am 8. Mai 1985 eine Ausstellung und ruft gleichzeitig andere Galerien und Initiativen auf, die Idee aufzugreifen und Ähnliches zu organisieren. In dem Aufruf der Frankfurter Galerie heißt es unter anderem:

„Nie wieder soll von deutschem Boden ein Krieg ausgehen, das war stellvertretend für alle Deutschen der Schwur der befreiten Häftlinge von Buchenwald. Heute ist die Welt zerrissen denn je, die militärischen Bedrohungen sind schlimmer als zu allen Zeiten, die Gefahr des Krieges ist drohender geworden in einer Welt, in der soziale und wirtschaftliche Ungerechtigkeit im Innern der Staaten und zwischen ihnen eine ständige Gefahr der Eskalation lokaler Konflikte zur globalen atomaren Auseinandersetzung bedeutet. Unser Land ist in den letzten Jahren, entgegen aller Hoffnungen und Verpflichtungen von 1945, zur bevorzugten Startram-

pe und Zielscheibe für Atomraketen gemacht worden. Das Gedenken an die Opfer von Widerstand und Befreiung, die Erinnerung an friedenspolitische Möglichkeiten und Notwendigkeiten sind uns Anlaß zu einem Aufruf an die Künstler:

Auch viele bildende Künstler haben die Freiheit ihres künstlerischen Schaffens, die Freiheit ihrer Person, die Gesundheit oder das Leben im Kampf mit dem Faschismus und im Krieg verloren. Wir wissen, daß die meisten Künstler sich heute einbezogen sehen in die Konflikte der Epoche, daß sie unsere Ängste und Hoffnungen teilen. Eine wachsende Zahl von ihnen sucht mit der Friedensbewegung oder in anderen sozialen Bewegungen nach Perspektiven und nach Zukunft, will mit ihren Werken zum Nachdenken und Empfinden anregen. Sie entdecken, daß ihre Kunst, neben anderem, auch eine Aufgabe haben kann: Sie vermag die Resignation durch Hoffnung, den Zynismus durch Mut zu ersetzen; sie kann dem Leben „neue Lust zu sich selbst“ (Thomas Mann) verschaffen.“

»Worüber sich die West-
deutschen klarwerden
müssen, das ist,
daß ihr Kulturkreis
völlig verwüstet werden
wird,
wenn sie sich weiterhin
an die NATO-Strategie
halten.«

McNamara

(Weltbankpräsident,
US-Verteidigungsminister
von 1961 bis 68,
am 9. Oktober 1983)

Schenkung
an das Parlament
der Bundesrepublik Deutschland
am 21.11.83

«... damit unser
Kulturkreis
nicht zu einer
Aschenkreise
wird»



Fotos von einer Aktion
von Doris Cordes-Vollert
am Hamburger Rathaus

Aufruf. Künstler aller Länder streut als Zeichen Eurer Einigkeit gegen die Wahnsinnigen, die diesen Planeten der Zerstörung ausliefern, Kreise aus Asche. Streut große und kleine Kreise auf die öffentlichen Plätze, streut in Euren Ateliers und Hochschulen, streut sie in die Vorzimmer der Ministerien, streut Aschenkreuze auch selber auf Straßen, streut Zeichen einer Aschenkultur, die der Wind fortträgt, die der Regen fortspült, die von den Menschen zertrampelt, von Staubsaugern abgesaugt wird. Eine häßliche Kultur, werden einige sagen. Antwortet darauf: Das Leben ist der Sinn der Aschenkreise, wir wollen nicht in Schönheit sterben. Stuttgart, 19. September 1983. Dieter Göldenboth