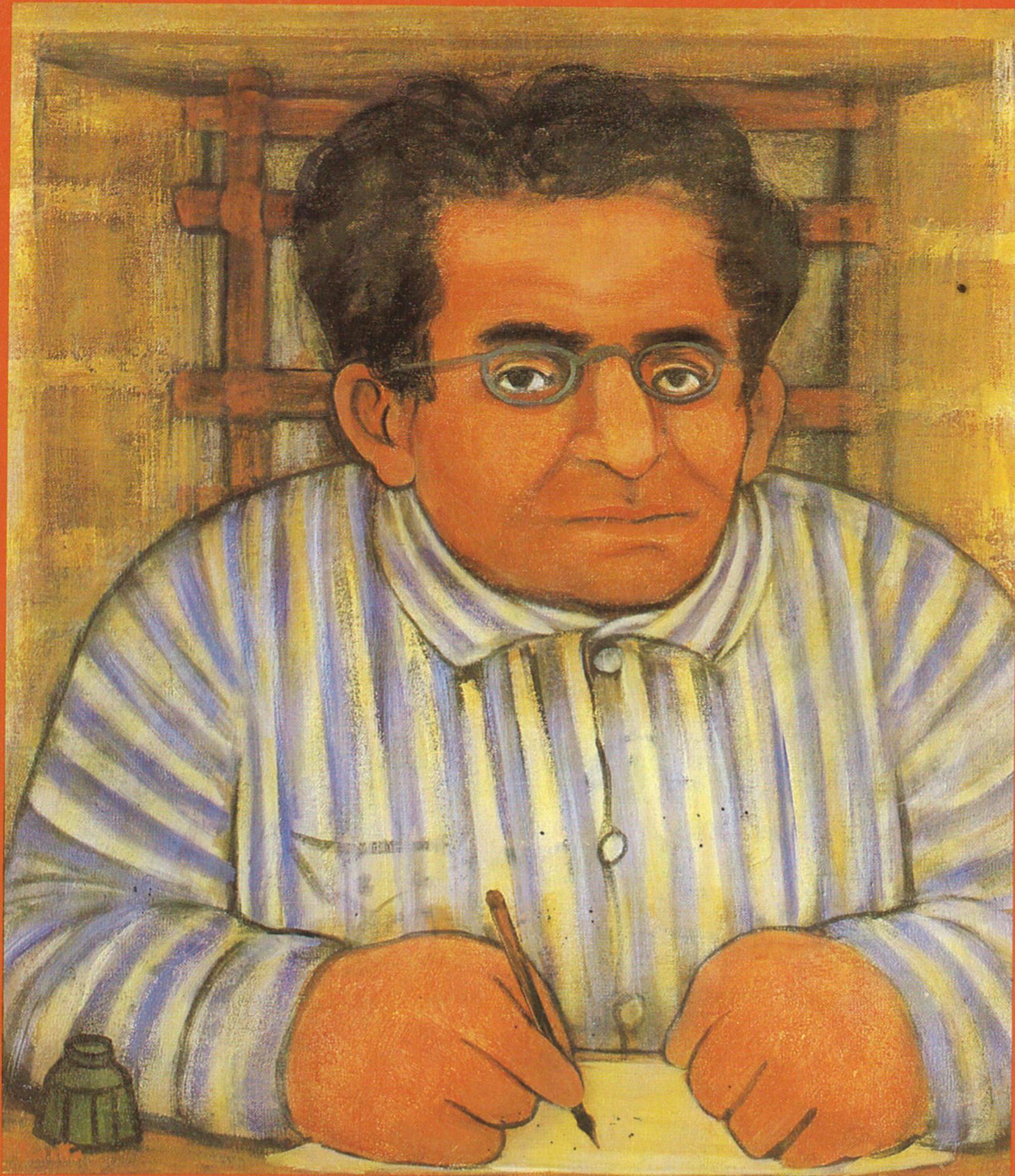


B 20597 F

tendenzen

Damnitz Verlag München – Nr. 125 – 20. Jahrgang – Mai/Juni 1979 – DM 6,50

Bildermachen 2



„Der Realismus ist seinem Wesen nach die demokratische Kunst“ (Courbet, 1861)



Gertrude Degenhardt, 35 Stunden sind genug, 1979, Tempera auf Holz, 40 × 60 cm. Dieses Bild erscheint als farbiges Plakat im Format 61 × 92 cm bei der Büchergilde Gutenberg.

Zu diesem Heft

„Bildermachen“ nannten wir unser tendenzen-Heft Nr. 111, um die Auseinandersetzung um den Realismus enger an die künstlerische Praxis, an die konkreten Arbeitserfahrungen der Kollegen heranzuführen. Der lebhafte Zuspruch beim tendenzen-Gespräch 1978 in Essen z. B. bewies erneut das zunehmende Interesse fortschrittlicher Künstler, Kunsterzieher, Kunstwissenschaftler und Studenten an einem praxisnahen Meinungsaustausch einerseits und seiner theoretischen Fundierung andererseits. Wenn wir dieses Gespräch weiterführen – dazu soll dieses Heft ein Beitrag sein –, scheinen uns folgende Aspekte besonders aktuell:

- Das Engagement bildender Künstler in unserem Lande für gesellschaftspolitische Fragen und in der Vertretung der eigenen Interessen bis hin zur gewerkschaftlichen Organisierung entwickelt sich kräftig weiter. Aber auch der reaktionäre Druck im Kunstbereich wird verstärkt: Etatkürzungen, Reglementierungen, Berufsverbote.
- Große Ausstellungsunternehmen – zum Werk von Caspar David Friedrich, Philipp Otto Runge, Courbet u. a., aber auch über die Staufer, über ägyptische Kunst usw. – haben bei aller Unterschiedlichkeit der Konzeption gezeigt, daß das Interesse an der Geschichte als Ausdruck des Bedürfnisses stetig wächst, in der Aneignung der Geschichte sich der eigenen Identität zu versichern. Die reaktionärsten Kräfte knüpfen hier bewußt an. Die CDU/CSU etwa hat entsprechende Forderungen in ihre Programmatik aufgenommen. Bei der sich zuspitzenden politisch-ideologischen Auseinandersetzung um das Thema „Geschichte“ ist also genau hinzusehen und zu prüfen, was damit gemacht wird: Geht es um die Bewußtwerdung grundlegender historischer Gesetzmäßigkeiten und damit um ein besseres Verständnis unserer gesellschaftlichen Handlungsmöglichkeiten oder um Idylle, um Flucht in eine heilere Vergangenheit?
- Die sozialistisch-realistische Kunst im Nachbarstaat DDR läßt sich heute nicht mehr totschweigen. Die Vielfalt ihrer Künstlerpersönlichkeiten, wie sie vor allem auf der VIII. Dresdener Kunstausstellung vertreten war, hat hierzulande zu vielen Fragen herausgefordert, unter anderem wie es um die Avantgarde-Kunst bestellt ist und welche Möglichkeiten realistische Malerei heute hat.

Die Frage des Realismus so gesehen ist nicht nur eine Frage des Stils oder der „ästhetischen Qualität“ – sie darauf einzugrenzen heißt sie entschärfen –, sondern in erster Linie eine Frage von Persönlichkeitsentwicklung unter historisch konkreten gesellschaftlichen Bedingungen, eine Frage auch der Weltanschauung.

Autoren und Mitarbeiter dieses Heftes

Rudij Bergmann, Schriftsteller, Düsseldorf/Stuttgart
Prof. Jörg Boström, Maler, Grafiker und Fotograf, Bielefeld
Bernd-Wolf Dettelbach, Student, Braunschweig
Henning Freiberg, Dozent, Braunschweig
Dr. Wolfgang Gape, Kunsthistoriker, Karlsruhe
Renato Guttuso, Maler, Rom
Dr. Richard Hiepe, Kunsthistoriker, München
Anne-Marie Kassay, Studentin, Hamburg
Helmut Korte, Dozent, Braunschweig
Ulrich Krempel, Kunsthistoriker, Redakteur, Bochum
Margot Michaelis, Studentin, Braunschweig
Dr. Olav Münzberg, Religionswissenschaftler und Kunsthistoriker, Westberlin
Michael Nungesser, Kunsthistoriker, Westberlin
Hans Platschek, Maler, Grafiker und Publizist, Hamburg
Jörg Scherkamp, Maler und Grafiker, Augsburg
Joachim Schmitt-Sasse, Student, Wuppertal
Hans Schreiber, Maler und Grafiker, Westberlin
Dr. Gabriele Sprigath, Kunsthistorikerin, München
Hans Volkmann, Student, Hamburg

Inhalt

	Seite
Gegen das drohende Berufsverbot <i>Solidarität mit Gabriele Sprigath</i>	4
Hinweis auf drei Väter <i>von Hans Platschek</i>	6
Malen und Denken <i>Zu Renato Guttusos gesammelten Essays von Anne-Marie Kassay</i>	11
Angst vor der Malerei <i>von Renato Guttuso</i>	13
Konkrete Kommunikation konkreter Bilder <i>von Renato Guttuso</i>	14
Courbet, <i>Das Manifest des Realismus – 1855</i>	16
Der Realismus ist die demokratische Kunst <i>von Gabriele Sprigath</i>	16
Ein Landschaftsbild und die außerkünstlerische Realität <i>von Wolfgang Gape</i>	20
Ein Maler bei SEL (ITT) <i>von Gabriele Sprigath</i>	23
Aus den Arbeitsprotokollen <i>von Hans Schreiber</i>	25
Diesen Pakt kündigen wir auf Angst und Selbstbehauptung im zeichnerischen Werk von Franz Kochseder <i>von Richard Hiepe</i>	28
„Das Leben und alles ist richtig schön, bis auf den Knast“ <i>von Bernd-Wolf Dettelbach</i>	32
Fragen zu einer Ausstellung tendenzen sprach mit Uwe Schneede	36
Reiseeindrücke eines Malers: Dalí – Miró – Grünewald <i>von Jörg Scherkamp</i>	42
In den Farben Georgiens Über den Maler Niko Pirosmani <i>von Rudij Bergmann</i>	45
Zwischen Herrschaft und Volk Zu einer Ausstellung polnischer Malerei <i>von Joachim Schmitt-Sasse</i>	48
Bruno Caruso · Zeichnungen und Grafiken <i>von Richard Hiepe</i>	52
Erinnerungen an das Massaker von Tlatelolco <i>von Olav Münzberg und Michael Nungesser</i>	54
Die bildende Kunst der BRD und Westberlins Eröffnung einer Diskussion über ein Buch <i>von Jörg Boström</i>	57
Grafikangebot	59
Kunstpädagogik Lernen an der Realität <i>von Henning Freiberg und Helmut Korte</i>	60
Courbet, Courbet Zum Frankfurter Courbet-Colloquium <i>von Ulrich Krempel</i>	63
Leserbriefe – Diskussion	64
Chronik	65

Geschäftsstelle
der Anhörkommission
beim Niedersächsischen
Minister des Innern

- A 247 -

Hannover, den 09.03.1979
Lavesallee 6, Postfach 221
Fernruf: (0511) 190-6364

Frau
Dr. Gabriele K. Sprigath
Apianstr. 5
8000 München

Betr.: Anhörung von Bewerbern um Einstellung in den öffentlichen Dienst

Bezug: Ihre Bewerbung um Einstellung als Wahrnehmungsbeauftragte

Anlg.: RdErl. des MI vom 20. 7. 1977 mit Anlagen

Sehr geehrte Frau Dr. Sprigath,

nach den der Anhörkommission vorliegenden Unterlagen zeichneten Sie presserechtlich verantwortlich für ein Flugblatt der "Sozialistischen Deutschen Arbeiterjugend (SDAJ)" vom Dezember 1968 (Flugblatt: "Was wollen die Amerikaner in Vietnam")
- Die SDAJ ist die Jugendorganisation der "Deutschen Kommunistischen Partei" (DKP). --

Sie sind Mitunterzeichnerin eines Appells des Direktoriums der "Deutschen Friedens-Union" (DFU) vom 18.03.1970 an den damaligen Bundeskanzler Brandt (DFU-Pressedienst vom 18.03.1970 und Abdruck in der Frankfurter Rundschau vom 18.03.1970).
- Die DFU ist eine von der DKP beeinflußte Organisation.
Die weitgehende Identität der innen- und außenpolitischen Forderungen der DFU und der DKP ergibt, daß auch die DFU in ihrer Rolle als Instrument kommunistischer Volksfrontpolitik verfassungsfeindliche Ziele verfolgt. -

-2-

- 3 -

Schließlich sind Sie Mitunterzeichnerin eines Aufrufs der "Münchner Initiative von Kulturschaffenden zur Wahl der DKP in den Stadtrat" vom Februar 1978 (Kopie des Aufrufs).

Aufgrund der o.a. Tatsachen ist nicht auszuschließen, daß Sie Mitglied oder Anhänger sowohl der DKP wie auch der SDAJ sind oder waren.

Aufgrund dieser Erkenntnisse bestehen Zweifel, ob Sie die Gewähr bieten, jederzeit für die freiheitliche demokratische Grundordnung im Sinne des Grundgesetzes einzutreten. Diese gegen Ihre Eignung sprechenden Umstände sollen mit Ihnen erörtert werden.

- 2 -

Lt. Erklärung vom 13.07.1970 sind Sie Mitglied des Zentralen Ausschusses der Kampagne für Demokratie und Abrüstung (Abschrift der Erklärung vom 18.07.1970).

- Die Kampagne für Demokratie und Abrüstung wird von der DKP und deren Nebenorganisationen beeinflußt. -

In einem Flugblatt der DKP werden Sie als Gast einer Protestveranstaltung der DKP und SDAJ in Kulmbach am 08.04.1971 angekündigt (Schreiben des Polizeiamts Kulmbach vom 14.04.1971 und Flugblatt der DKP mit Aufruf zu dieser Veranstaltung).

Sie werden im Zentralorgan der DKP "Unsere Zeit" (UZ) Nr. 32 vom 10.08.1973 als Spenderin für die DKP und die UZ aufgeführt (UZ Nr. 32).

In einem Schreiben des DKP-Kreisvorstandes München werden Sie als Veranstaltungsleiterin eines Informationsstandes der DKP am 27.04.1974 in München, Schlüsselfheimer Straße, genannt (Schreiben der Landeshauptstadt München vom 23.04.1974).

Sie sind Verfasserin des Artikels "Supermarkt der bildenden Kunst" in der UZ Nr. 150 vom 03.07.1975 (UZ Nr. 150).

Sie sind Mitunterzeichnerin einer Erklärung der DFU vom 01.09.1976 - "Für ein politisches Klima, das ein friedliches Zusammenleben der Völker ermöglicht - Gegen den Abbau demokratischer Grundrechte". (Kopie der Erklärung).

Sie sind Mitunterzeichnerin eines Aufrufs der Münchner Bürgerinitiative gegen Berufsverbote vom Dezember 1977 (Kopie des Aufrufs).

- 3 -

- 4 -

Der Anhörungstermin ist auf den 28.03.1979 anberaumt.
Sie werden gebeten, sich an dem genannten Tage um

14.00 Uhr im Innenministerium, Zimmer 67,

einzufinden.

Auf die beigefügte Anlage weise ich hin. Sie haben die Möglichkeit, sich vor der Anhörung schriftlich zu äußern.

Reisekostenvergütung kann Ihnen nach Beendigung der Anhörung gegen Vorlage des Fahrausweises nach Maßgabe des Runderlasses des Ministeriums der Finanzen vom 13. 8. 1976 (Nds.MBl. S. 1510) gewährt werden.

Hochachtungsvoll


(Geschäftsführer)



Dr. Gabriele Sprigath diskutiert mit einer Gewerkschaftsgruppe in der Frankfurter Courbet-Ausstellung. Foto: A. Nöbel

Gegen das drohende Berufsverbot Solidarität mit Gabriele Sprigath

Im Sommersemester 1978 erhielt Dr. Gabriele Sprigath einen Lehrauftrag an der Staatlichen Hochschule für bildende Künste in Braunschweig. Gegen Ende des Sommersemesters beantragte die Hochschule für Frau Sprigath die Wahrnehmung der Professur für Kunstgeschichte für das Wintersemester 1978/79. Dieser Lehrstuhl ist seit dem Berufsverbot für Dr. Richard Hiepe (tendenzen berichtete darüber) wegen des noch laufenden Prozesses nicht besetzt. Bei der beantragten „Wahrnehmung“ handelt es sich um eine Vertretung und damit um eine semesterweise (6 Monate) begrenzte Lehrtätigkeit.

Mit dem Brief der Anhörkommission beim niedersächsischen Innenminister vom 9. März 1979 an Dr. Gabriele Sprigath (*den wir links wiedergeben*) bahnt sich ein neuer Berufsverbotsfall im Hochschulbereich Fach Kunstgeschichte an – in einer Zeit, in der die Presse von einer angeblichen Liberalisierung der Überprüfungspraxis und der Anwendung des sogenannten „Radikalerlasses“ zu berichten weiß. Hier zeigt sich wie in weiteren Fällen der jüngsten Zeit, daß die Berufsverbotspolitik neben einer relativen Liberalisierung tatsächlich verschärft wird: Nun wird bereits eine auf 6 Monate befristete Lehrtätigkeit überprüft.

Dr. Gabriele Sprigath ist als Kunsthistorikerin in der Forschung und als Kunstkritikerin und Publizistin tätig. Den Lesern von *tendenzen* ist sie seit Jahren als Autorin und Mitglied der Redaktion bekannt. Ihr besonderes Interesse gilt den Problemen der Vermittlung von Kunstgeschichte nicht zuletzt im Bereich der gewerkschaftlichen Kulturarbeit. Im Wintersemester 1977/78 hatte sie an der Universität Hamburg eine Vertretungsprofessur für ein Semester. Was in Hamburg möglich war, soll in Niedersachsen nicht möglich sein. Will das Nie-

dersächsische Innenministerium ein Exemplar statuieren?

Dieser Fall beweist die politische Bedeutung demokratischer Kulturarbeit: Während der DGB den wachsenden Kulturspruch aller Bevölkerungsschichten aufgreift und zum ersten Mal in seiner Geschichte mit einer breitangelegten Diskussion ein Kulturprogramm erarbeitet, werden gleichzeitig die Kulturbudgets der Gemeinde- und Länderhaushalte drastisch beschnitten, wird versucht, mit Zensur- und Reglementierungsmaßnahmen engagierte Kulturwissenschaftler einzuschüchtern und mundtot zu machen.

Darüber hinaus soll dieses Berufsverbot aber auch alle jene Demokraten abschrecken und entmutigen, die bisher für Frieden und Abrüstung, für das friedliche Zusammenleben der Völker und die demokratischen Grundrechte eingetreten sind und gegen die Berufsverbotspolitik protestiert haben. Zu diesen uns alle in unserer Existenz betreffenden Problemen hat es in den letzten Jahren die breitesten Bündnisse und das entschlossene Zusammensehen von Menschen unterschiedlichster Weltanschauung und politischer Überzeugung gegeben. Es geht darum, diese Angstmacherei entschieden zurückzuweisen.

Das Bekanntwerden des drohenden Berufsverbotes gegen Dr. Gabriele Sprigath hat engagierte Protest ausgelöst. Bereits wenige Tage nach dem Versand unserer letzten Tendenzen-Nummer erhielten wir Hunderte von Solidaritätsunterschriften auf den dort beigelegten Karten. Wir weisen die Freunde unserer Zeitschrift nochmals auf diese Protestaktion hin, bitten um weitere Unterschriften und die Unterstützung der Forderung: **Für die Einstellung von Dr. Gabriele Sprigath als Hochschullehrerin!**

Redaktion *tendenzen*

Aus einer größeren Zahl von Solidaritätserklärungen für Dr. Gabriele Sprigath, abgegeben von Hochschulprofessoren, Künstlern und Kunsthistorikern, hier ein Beispiel:

Professor Dr. Klaus Herding, Kunstgeschichtliches Seminar der Universität Hamburg, schrieb am 26. März 1979 an die Geschäftsstelle der Anhörkommission beim Niedersächsischen Minister des Inneren folgenden Brief:

Sehr geehrte Herren,

Ihr Schreiben vom 9. März 1979 an Frau Dr. Sprigath ist mir zur Kenntnis gelangt. Ich kenne Frau Dr. Sprigath seit vielen Jahren als eine sehr befähigte und demokratisch engagierte Wissenschaftlerin, die auch im Ausland, zumal in Frankreich und in den USA, hohes Ansehen genießt.

Um so mehr bin ich entsetzt über die beleidigende Art, in der Sie Frau Sprigath angeschrieben haben. Alle Tätigkeiten, die Sie angeführt haben, bewegen sich im Rahmen unserer Grundordnung und werden sogar ausdrücklich durch sie geschützt. Dies gälte sogar für die Tätigkeit in einer der von Ihnen genannten, nicht verbotenen Organisationen. Welche Doppelzüngigkeit Sie an den Tag legen, indem Sie Bürger potentiell dafür benachteiligen wollen, daß sie sich in zugelassenen Organisationen demokratisch betätigen, dürfte Ihnen selbst nicht fremd sein. Ihre Maßnahmen schaden dem Ansehen der Bundesrepublik Deutschland und sind dazu angehalten, die freiheitlich-demokratische Grundordnung auszuhöhlen und selbst bei uns Beamten ein hohes Maß an Staatsverdrossenheit auszulösen.

Ich werde es nicht unterlassen, die Kollegen an dieser Universität, an der Frau Dr. Sprigath bereits eine Gastprofessur innehatte, mit allem Nachdruck auf Ihre Maßnahmen hinzuweisen, deren inquisitorischer Charakter jeden Demokraten mit Empörung erfüllen muß.

Mit verbindlichen Empfehlungen
gez. Klaus Herding

Hinweis auf drei Väter

von Hans Platschek

Gustave Courbet, Die Forelle, 1872, Öl/Lw. 55 × 89 cm, Kunsthaus Zürich



Courbets „Forelle“ im Zürcher Kunstmuseum ist, neueren Erkenntnissen zufolge, nicht allein ein Bild mit einem Fisch; es ist gleichermaßen ein metaphorisches Selbstbildnis oder, wie es die Inschrift „In vinculis faciebat“ will, ein Sujet, das Courbets Gefängniszeit ins Gleichen heben soll. Der Maler selbst hat diese Lessart mit der Bemerkung begründigt, er habe ein Epitaph ins Bild geschrieben, damit die Leute sehen, welcher Spaß es ist, im Gefängnis zu sitzen. An dieser ikonographischen Deutung ist nicht zu rütteln. Nur muß man sich darüber im klaren sein, daß sie sich in keiner Weise mit dem deckt, was auf dem Bild zu sehen ist, daß sie vielmehr, auch von Seiten Courbets, dem Bild als ein Nachtrag zugeordnet wurde. Denn weder war Courbet der Thesenmaler, zu dem Proudhon ihn stempeln wollte, noch pflegt seine Kunst – vom Atelierbild, der „realen Allegorie“, einmal abgesehen – eine zweite oder dritte Bedeutung aufzuweisen. Sowohl Aragon wie Guttuso haben die Sinnfälligkeit betont, die ein solcher Realismus geltend macht, die Direktheit also, mit der hier Stoffe und Bezeichnungen zur Geltung kommen, oder, wie Guttuso sagt: „Es existiert allein die Realität seiner Malerei, die gelebt ist wie sein Leben.“ Courbet, so heißt es kurz darauf, verändere mit verblüffender Natürlichkeit die Strukturen; malend praktizierte er eine Philosophie, eine Ethik des Augenblicks.

Daß Courbet schnell malte, ist bekannt. Diese Geschwindigkeit aber hat eine Umsetzungsmethode ebenso zum Anlaß wie zur Folge. Courbet dürfte die spanische Kunst des 17. Jahrhunderts sehr genau studiert haben, und wenn er auch von Manet nicht sonderlich freundlich meinte, in dessen Bildern käme „zuviel Spanien“ an den Tag, so kann man trotzdem annehmen, daß er den Übertragungen, mit denen ein Velasquez beispielsweise Pelz und Balg, Haut und Haar auf die Leinwand brachte, systematisch fast nachgegangen ist. Schon ein Blick auf Reproduktionen zumal kleinerer Bilder beider Maler, sogenannter Nebenwerke, macht eine Verwandtschaft deutlich, die über die bloße Technik oder die bloße Pinselführung hinausgeht. Es stimmt schon, Courbet hat womöglich schneller noch als Velasquez vor dem Motiv reagiert; auch läßt er sich nicht auf die raffinierten Form- und Farbverdichtungen ein, mit denen der Hofmaler seinen Auftraggebern hier und seinem Realismus dort Genüge tat: die Überlegenheit jedoch, mit der die realen Stofflichkeiten ins Malmaterial und aus dem Malmaterial in die Darstellung überführt wer-

den, bringt Courbet in Velasquez' Nähe. Von Courbet aus gesehen, ist das eben-sowenig ein Rückstand gewesen, wie es heute alles andere als retrospektiv ist, sich mit Courbets Realismus und insbesondere mit seinem Gespür für Umsetzungen zu befassen. Sie sind in einem herausfordernden Sinn Malerei; herausfordernd deshalb, weil im Augenblick ein Realismusbegriff die Runde macht, von dem man sagen kann, er begnüge sich mit der von der Fotografie, vom Fernsehen oder von anderen Medien vorgeschnickten Bildwelt; der, mehr noch, ohne diese Bildwelt zu keiner eigenen Darstellung imstande wäre. Es geht, wohlverstanden, nicht darum, die Augen vor den mechanischen oder telelektronischen Bildträgern zu verschließen. Nur hat die Malerei ein eigenes, zwischen Ding- und Zeichensprache sich hin und her bewegendes Idiom, bei dem nicht allein zählt, was man auf einer Leinwand sehen kann, sondern auch die Modalitäten, mit denen es auf die Leinwand kommt.

Die „Forelle“ gibt ein Paradebeispiel ab. Courbet hat es mit der Glitschigkeit des Fischleibes zu tun, der, diagonal, das Bild beherrscht. Er wird ihn also naß in naß malen, ohne daß es jedoch zu Verwischungen kommt; er wird die Flossen bald hart ansetzen, bald in den Leib einholen. Ein-, zweimal ist ein trockener Pinselstrich eingefügt, der, paradoxe Weise, das Fischhafte unterstreicht. Die Schuppen sind derart aufgetupft, daß sie gleichermaßen ein Volumen andeuten, und das Fischauge ist gallertartig mit vier Pinselstrichen bezeichnet. Dabei fällt eine Kleinigkeit auf: in seinen Porträts setzt Courbet nie Glanzlichter in die Augen der Porträtierten; er schafft den Ausdruck allein mit der Pupille. Im Forellenauge hingegen gibt es ein Glanzlicht, und damit wirkt es gläserner, ja leblos. Ein roter Ocker steht für Blut, weil er sich, als Erdfarbe, ins mit gebrochenen Tönen und Erdfarben gemalte Bild einpassen muß. In dem Felsen, im Sand und im Hintergrund ändert Courbet den Duktus, indem er förmlich abgehackte Striche mit dem breiten Pinsel vollführt; die Tupfer im Sand aber weisen auf die Schuppen der Forelle zurück.

Daß die „Forelle“ unwiderstehlich gemalt ist, ist eine Sache. Eine andere ergibt sich aus einer Binsenweisheit, von der jeder Malschüler ein Lied singen kann. Denn Courbet hat mit der Ölfarbe ein zähes, salbenähnliches Material zur Hand, das einer Umsetzung von sich aus kaum entgegenkommt. Ein Blau oder ein Braun sind Materialitäten, die dort in Verlust geraten, wo sie, illustrierend, ein Stück Boden oder ein Stück Himmel zur Schau stellen. Umgekehrt bleibt ein solches Braun oder Blau,

wie es eine Unzahl von abstrakten Bildern zeigt, im An-Sich stecken. Courbet also hatte zwei Dinge vor Augen, die Farben auf seiner Palette und die Forelle im Sand mit ihrer Glitschigkeit, ihren Schuppen und ihrem Streifen Blut. Beides nun bringt er in ein Wechselspiel, das genau jene bildnerische Intelligenz verrät, die man ihm oft abgesprochen hat: eine Intelligenz zumal, die den Gegensatz von Thema und Materialbezeichnung, von Malstoff und jenen am Ding zu beobachtenden stofflichen Individualitäten, von denen Riegl sprach, dialektisch fast auf eine höhere Ebene hebt. Dieser Fisch ist fraglos ein Künstlerfisch, dessen Künstlichkeit jedoch über die Darstellung und die Umsetzung ins Greifbare umschlägt. Nicht zufällig hat Guttuso das Wort von der „verblüffenden Natürlichkeit“ gebraucht: Was auf den ersten Blick ein Widerspruch scheint, erweist sich auf den zweiten als ein Ergebnis des erwähnten Wechselspiels, das die Materie Fisch und die Materie Ölfarbe gleichermaßen in Betracht zieht.

2

Der Hinweis auf die eigene Beschaffenheit nicht nur eines Braun oder eines Blau, sondern auch des Malmaterials, der Ölfarbe, hat nichts mit L'Art pour l'Art zu tun. Jede Umsetzung geht davon aus, daß dieses Material verändert werden muß. Im gleichen Zug erfährt auch das Sujet oder das Modell Veränderungen, wobei beide Veränderungen auf eine unübersehbare Weise zusammenhängen. Mechanisch, nach geläufigen oder erarbeiteten Kompositionsgesetzen, geht das nicht vor sich, weil im Fall, daß die sichtbaren Realitäten Modell stehen, das Sichtbare auf das einwirkt, was auf der Bildfläche geschieht. Verzerrungen lassen sich solcherart ohne weiteres erklären, wie, umgekehrt, Proportionsänderungen oder Farbwechsel auf die Gebote der Leinwand verweisen. Das Wechselspiel, das Courbet in Szene setzte, hat Cézanne wieder aufgenommen, schwerfälliger, das ist wahr, mit einem nicht unbegründeten Mißtrauen gegen die Gunst des Augenblicks: Er hat aber so unscheinbare Dinge wie einen Berg, ein paar Äpfel auf einem Tisch, sich selber im Spiegel oder seine Frau im Sessel ebenso körperhaft dargestellt, wie er versucht hat, sie einem Denkakt zu unterziehen.

Es gibt zwei Aussprüche von ihm: Er wolle Poussin vor der Natur malen; er wolle aus dem Impressionismus etwas derart Solides wie die Kunst der Museen machen. Genausogut hätte er sagen können, er wolle die Quadratur des Kreises finden. Man muß sich lediglich vorstellen, daß zwi-

schen einer derart dem Sinnesreiz verhafteten Malerei wie dem Impressionismus und der oft bis ins einzelne nicht nur überlegten, sondern diese Überlegung wiederum verbergenden klassischen Kunst ein schroffer, wenn nicht gar ein unüberbrückbarer Gegensatz besteht. Zwar hatte Cézanne einige, sehr genau zu bezeichnende Vorstellungen von den Gesetzen der Malerei im Kopf; er nahm sich aber vor, sie im Motiv, vor dem Berg also oder den Äpfeln auf dem Tisch, zu demonstrieren. Der Realismus tritt hier mit dem Anspruch der Rationalität in Erscheinung, und tatsächlich lassen sich Cézannes Bilder so lesen, als entäußere sich in ihnen eine logische Idee zur Natur und mit der Natur.

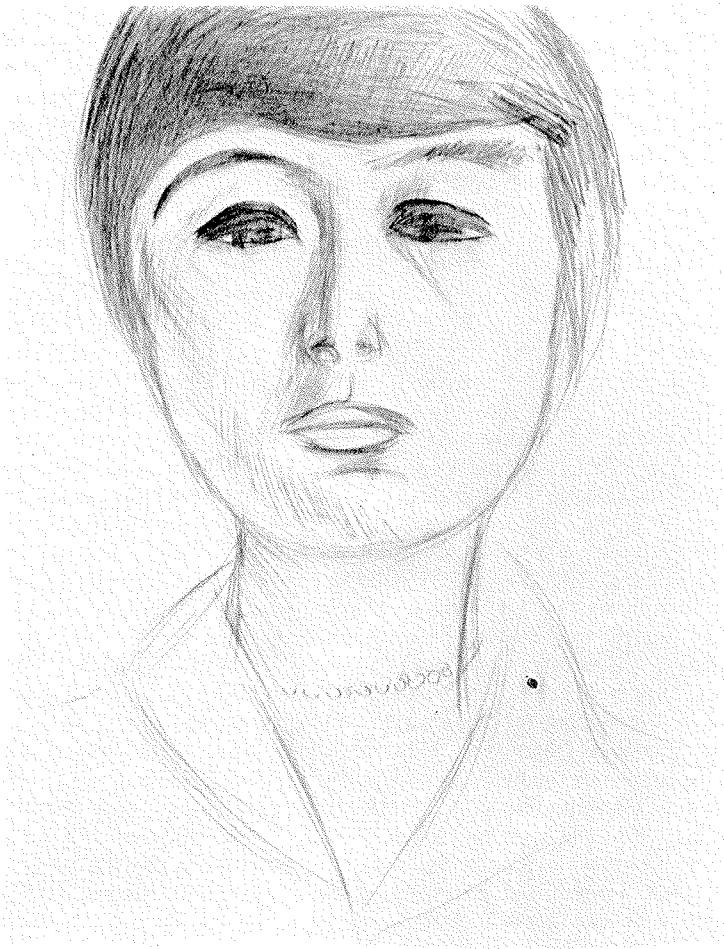
Es sind, wie gesagt, einfache Gegenstände, die auf dem abgebildeten Tisch stehen oder liegen: Birnen und Äpfel, eine Porzellandose, ein Korb und eine Kaffeekanne. Die Kaffeekanne steht schief. Zeichnet man ihre Achse nach, so kommt man darauf, daß sie parallel zu den ebenfalls schief gehaltenen Tischbeinen steht. Während nämlich im Verfolg der Perspektive seit langem schon die Horizontalen üblicherweise deformiert, das heißt in Diagonale umgeformt worden waren, hat Cézanne gleichermaßen die Vertikale deformiert. Er hat damit erstens die einzelnen Flächen auf der Bildfläche in Bewegung gesetzt und zweitens dem Beschauer nahegelegt, daß es in der Natur nicht die

Paul Cézanne, Stillleben, um 1888–1890, Louvre, Paris





Elsa Glaser (Foto: Rudolf Dührkopp, Berlin 1915)



Henri Matisse, Elsa Glaser, 1914, Zeichnung

stereotyp auftauchenden Formstücke gibt, die eine akademische Malerei zu Prinzipien erhab. Weil das Auge Dinge nicht nur sieht, sondern während dem Sehen Dinge wiedererkennt, gewohnheitsmäßig also von Punkt zu Punkt läuft, schafft es sich im Bild, und nicht nur dort, Eselsbrücken, die nicht einmal der Natur entsprechen. Eine perspektivisch verkürzte Krugöffnung wirkt wie ein Oval; sie ergibt aber, sieht man genauer hin, kein Oval, sondern eine komplizierte, unsymmetrische, von geringfügigen Geraden unterbrochene ovaloide Form. So hat Cézanne die Krugöffnung auch gemalt. Ein Schulbeispiel ist die Tischkante: Sie liegt rechts höher als links. Eine gleichmäßig verlaufende Tischkante nämlich hätte zur Folge, daß der Blick an ihr entlangläuft und das Tischtuch förmlich zerschneidet: Das Tischtuch aber ist wiederum ein gesondert wahrzunehmendes Feld im Bild.

Das Aussondern der Flächen und der Felder, der Linien und der Farben folgt einer bewußten Störung der konventionellen Zusammenhänge. Die ungebräuchlichen Zusammenhänge aber hebt Cézanne mit einer Art Analogiesystem hervor. So entspricht beispielsweise die obere Kurve des Apfels, der in der Mitte neben der Kaffeekanne liegt, der Kurve eines womöglich auch als Apfel gedachten Abbildes, das die obere Bildecke füllt. Der Henkel des Kruges wiederholt sich, etwas nur verformt, in der Kurve des Tischtuchs an der linken Tischseite. Ähnlichen Analogien folgen die Farben.

Zumal anhand von Reproduktionen der Stillleben kann man die Probe aufs Exempel machen. Man kann, mit Rotstift beispielsweise, die Parallelen durchpausen,

mit Grünstift die Analogien der Kurven, mit Blaustift alle nicht definierten Linien wie etwa die Achsen der stehenden oder liegenden Gegenstände. Das Resultat macht deutlich, daß Cézanne mit einem Minimum an Elementen arbeitet, die er in Abständen, bald direkt, bald verformt, bald spiegelverkehrt, wiederholt, so daß sich eine Art Verknüpfung von selbst einstellt. Mitunter gibt sich die Methode komplizierter. Die rechte Birne soll sich in ihrer Form wiederholen, die linke Birne sieht jedoch abgeflachter aus: Zwei gleichförmige Birnen wirken nun einmal fad. Um aber die Form zu wiederholen, setzt Cézanne aus der linken Birne und dem Korbgeflecht des Kruges die gewünschte Analogie zusammen. Daß dieser Krug von oben gesehen ist, während die Kaffeekanne, die Früchte und die Porzellandose frontal gemalt sind, hat wiederum seinen Grund in der Notwendigkeit, jedes

Bildfeld aus der Stereotypie einer Ansicht zu nehmen: Das Stilleben hat nicht einen, sondern mehrere Fluchtpunkte.

Natürlich ist das kein Poussin nach der Natur und kein musealer Impressionismus. Cézanne hatte sich die Aufgabe gestellt, die einzelnen Körper auf der flachen Leinwand dingfest zu machen. Diese Körper tastete er mit dem Auge ab, um sie weniger rund, weniger symmetrisch und weniger der Sehgewohnheit entsprechend wiederzugeben. An der Substanz der Dinge und an ihrer grundlegenden Sichtbarkeit hat er jedoch nicht gerührt. Er hat allerdings, von Bild zu Bild, Verfahren erfunden, um die Körper in die Fläche zu bringen oder sie auf der Fläche zu bewegen. Konstant dabei blieb das System, Übergänge und Kontraste von Körper zu Körper und zwischen den Körpern herzustellen. Sieht man sich die einzelnen Früchte auf dem Tisch an, so findet man heraus, daß sie sich zwar von dem jeweils dahinter stehenden oder liegenden Gegenstand abheben, gleichermaßen aber eine Passage aufweisen, die sie mit einem solchen Gegenstand verbindet. Links beispielsweise hebt sich die Birne kraß vom Tischtuch ab, sie geht aber oben in die Falte über, die das Tischtuch schlägt. Die Birne an der rechten Tischkante ist sogar mit einem Umriß vom Korb und vom Hintergrund getrennt, unten jedoch wirft sie einen Schatten, der den Übergang zum Tisch bildet. Diese Rationalität ist nicht ohne Risiko gewesen. Man hat Cézanne oft Zögern vorgeworfen und dabei festgestellt, daß die Gleichung: hier Ratio, dort die Empirie des Sehens nicht immer aufging. Einzelne Bilder wirken tatsächlich verklebt oder fragmentarisch. Genauso das Fragmentarische aber kann für Cézanne sprechen: er hat kaum einen Strich getan, den er nicht im Motiv sah und der nicht, andererseits, in sein Analogiesystem paßte. Bevor er etwas übers Knie brach, ließ er die Leinwand lieber weiß.

3

Es läßt sich denken, wie Courbets „Forelle“ wirklich ausgesehen hat. Das gleiche gilt für Cézannes Früchte. Aber ist eine Forelle nicht grau mit einem Blaustich, sind Früchte nicht glatt und rund? Wer das sagt, hängt Erinnerungsbildern nach, die sich für gewöhnlich, als reale Gegenstände gesehen, anders ausnehmen. Auf Bildern, auch auf realistischen, müssen sie sich sogar anders ausnehmen. Der vereinzelte, wenngleich besondere Gegenstand auf dem Bild setzt Typisches in Gang, das von den Bildelementen noch unterstrichen wird. Picassos gemalte Stilleben folgen ei-

ner anderen Umsetzung als die gleichzeitig entstandenen, spukhaften Stilleben in Bronze. Wie etwas oder jemand nun wirklich aussieht und wie ein Maler dieses Aussehen umsetzt, führt eine Gegenüberstellung von dem Foto einer Frau Glaser und einer Zeichnung von Matisse vor. Vom Typ her ist Frau Glaser ohne weiteres wiederzuerkennen. Trotzdem sind einige ihrer individuellen Züge unterbetont. Der Mund beispielsweise stimmt zwar, und ein leichter Vorbiß läßt sich auch ablesen; daß aber die Oberlippe stärker als die Unterlippe hervortritt, wird nicht deutlich. Gerade eine Gegenüberstellung wie diese ruft in der Regel Diskussionen hervor. Es gibt Leute, die eine nicht nur oberflächliche Ähnlichkeit vermissen. Andere sehen in der Zeichnung den Versuch, Mondäinität herzustellen, wenn nicht gar Schönfärberei. Wieder andere schließlich stehen auf dem unwiderrückbaren Standpunkt, daß Grosz diese Frau anders gezeichnet hätte. Man soll sich nicht täuschen: solche Diskussionen sind fruchtbar. Sie legen auf die eine oder andere Art die Sprachmöglichkeiten der Malerei frei. Anders gesagt: eine Kritik an der Zeichnung setzt voraus, daß man sich innerhalb dieser Sprachmöglichkeiten eine andere Zeichnung vorstellt.

Der Ordnung halber sollte man allerdings einmal dem nachgehen, was Matisse wollte. Er selber hat bei einer Gelegenheit auf den Vorwurf, so wie er sie darstelle, seien Frauen nicht aus, geantwortet: Ich erschaffe keine Frau, ich mache ein Bild. Weil nun Matisse nicht wie Mondrian oder Malewitsch malte, kommt diesem Ausspruch eine polemische Bedeutung zu, die schon weniger polemisch klingt, wenn man weiß, daß im Grunde abermals von Umsetzungen die Rede ist. Matisse hat ein Stück Papier und einen Bleistift zur Hand; ihm gegenüber sitzt Frau Glaser. Er will, nicht anders als Cézanne, mit einem Minimum an Elementen auskommen, und tatsächlich kann man, wenn man es darauf anlegt, die Striche zählen. Der Prüfstein aber für die nun folgende Übertragung der Frau aus Fleisch und Bein aufs Papier ist eben das Papier und der Bleistift, wie umgekehrt Papier und Bleistift von der realen Gestalt der Frau Glaser in Bewegung gesetzt werden. Wir haben es also noch einmal mit Courbets und Cézannes Wechselspiel zu tun, nur legt Matisse einen besonderen Wert auf den Schwung, ja auf die Eleganz der Linienführung, mit der er Frau Glaser im Wortsinn einfängt. Eine Anzahl von Einzelheiten hat er entweder reduziert oder verändert. So zeigt das Foto, daß die Figur das linke Auge leicht zusammenkniff, die Zeichnung zeigt ein leicht zusammengekniffenes rechtes Auge. Die Modellierung

von Mund und Kinn kommt im Foto stark zur Geltung; die Zeichnung verfährt auf andere Weise: indem nämlich eine Art Schatten in Form einer Strichfolge links das Gesicht beherrscht. Matisse setzt obendrein die Akzente anders, als die Sehgewohnheit, auch die Sehgewohnheit Cézannes, es will. Wo ein Gesichtsteil hervorsteht, unter die Nase also oder unter das Kinn, gehört in der Regel eine betontere Linie. Matisse hingegen akzentuiert das Kinn im Vergleich zu Nase und Mund ungleich schwächer. Auf diese Weise deutet er eine Unregelmäßigkeit an, die der Fotograf hat weggelöschen oder ausleuchten müssen: ein Doppelkinn.

Dadurch, daß Matisse strenger noch als Cézanne, aber mit dem gleichen Fingerspitzengefühl und der gleichen Ratio das organisiert, was auf dem Stück Papier stehenbleiben soll, setzt er, über den Umweg der Linienführung, auch die Realität in ihr Recht. Zwar erscheint Frau Glaser keineswegs als eine Frau mit sämtlichen, dem Zufall oder der Natur zu verdankenden Kennzeichen; sie erscheint jedoch als Bestimmungsstück eines Frauentyps, für den Matisse ein Auge hatte und den er hier an die Gestalt der Frau Glaser lehnt. Auch das ist ein Problem des Realismus. So spontan nämlich die Zeichnung auch ausgeführt ist, so deutlich fördert sie das zutage, was sich Matisse über das Zeichnen, über die Frau und nicht zuletzt über Frau Glaser gedacht hat. Um die Umsetzung dieser Art Denkens in diese Art Zeichnens zu erklären, hat Aragon in seinem Matisse-Roman ein Bild gebraucht. Vom geworfenen Stein, so heißt es, oder von einer Gewehrkugel wird der Mensch die Kurve beschreiben, und im menschlichen Stil ist dies das Ähnlichste, was er darüber sagen kann. Und doch handelt es sich nicht um das Porträt der Kugel oder des Steins: Es ist ihr Zeichen. Aragon fährt mit einer Paraphrase des Beispiels fort, das Marx in Hinblick auf die Arbeit mit der Unterscheidung zwischen der wabenbauenden Biene und dem mit Vorstellung begabten Baumeister angeführt hat: „Es besteht dieser Unterschied zwischen dem Menschen und den anderen Tieren, daß er spricht und daß er schreibt, daß er malt, daß er die Musik fixiert. Der Unterschied liegt in der Erfindung und im Gebrauch der Zeichen. Der Affe ahmt die Gebärde des Menschen nach, der Mensch gibt seiner Gebärde einen Namen, einen Namen dem Affen. Der Name ist kein Porträt. Aber die Intelligenz des Menschen ist dergestalt, daß der Name der Sache ähnelt.“ So gesehen haben Courbet, Cézanne und Matisse, indem sie ihre Sichtbarkeiten der Malerei aussetzten, Realitäten benannt.



Renato Guttuso, Bericht aus Vietnam, 1965
Öl/Lw. 151 × 220 cm, Berlin, National-Galerie

Malen und Denken

Zu Renato Guttusos gesammelten Essays von Anne-Marie Kassay

Man kann Renato Guttuso dankbar sein, daß er den Ratschlag von Matisse, wer den Weg der Kunst einschlagen will, solle sich die Zunge abschneiden lassen, nicht befolgt hat, denn der kürzlich erschienene Band gesammelter Essays, „Das Handwerk der Maler“, widerspricht sehr eindrucksvoll dieser gängigen Auffassung von „Arbeitsteilung“, nach der Maler nur malen, Kritiker nur kritisieren und Wissenschaftler nur denken oder forschen können. Der Maler Guttuso beschäftigt sich in diesem Band mit Kunstgeschichte, Kunsttheorie, Kulturpolitik, Kunstkritik; mit einzelnen Malern: Raffael, Courbet, Grosz, Picasso, De Chirico, Pollock, und mit über-

greifenden Fragestellungen der Malerei. Das durchgängige Interesse, das dabei seinen Blickwinkel bestimmt, ist zugleich ein persönliches als auch ein allgemeines, nämlich das eines engagierten Malers und Realisten sowie eines engagierten Menschen und Kommunisten, der in und mit seiner Arbeit um eine Auffassung von Kunst kämpft, die seinem Anspruch gerecht wird. Hartnäckig, ohne Theorie, aber mit Prinzipien und der Gewißheit des Zweifelns, an die Objektivität der Welt glaubend, die Widersprüche suchend, in denen unsere Hoffnungen wohnen, die Erinnerung zur Kenntnis der Gegenwart brauchend: so beschreibt er im Vorwort die Grundsätze seines Suchens. Dabei stößt er immer wieder auf entscheidende Fragen der Kunst in unserer Zeit, den Realismus und die Auseinandersetzung mit der abstrakten Malerei. Von seinen Überlegungen hierzu kann man nur hoffen, daß sie in hiesige Kunst- und Realismusdebatten einfließen und mit einigem intellektuellen

Ballast aufräumen, der der Kunst, ohne sie vorher befragt zu haben, aufgepropft wird.

Für Guttuso geht es in der Malerei um die konkrete Kommunikation mit den Menschen durch konkrete Bilder, denn die Wirklichkeit ist konkret, und Kunst muß den elementaren Bezug zum wirklichen Leben haben. In den Menschen, in der ununterdrückbaren Gegenwart der Dinge und ihrer Beziehungen zueinander steckt die objektive, materielle Kraft der Wirklichkeit und die historische Wahrheit, die den Künstler befragt und auf die er antwortet, im täglichen praktischen Forschen, im Akt seiner subjektiven Aneignung und seiner künstlerischen Ausdruckweise. „Das Problem heißt: die wahren Dinge schaffen, Rechenschaft geben über ihre Wahrheit. Diese Wahrheit ist keine Hypothese, sie ist das volle Ding an sich, und an dieser Ganzheit hat auch seine Erscheinungsform teil.“ (S. 51) Die Aufgabe des Künstlers als Interpret seiner Zeit ist also erkennen, forschen, finden, Sinn für die Veränderungen der histo-

rischen Realität entwickeln, für das Verantwortungsbewußtsein des Menschen und seine Möglichkeiten, das zu begreifen, was die Welt wirklich verlangt. „Ich glaube, es ist nicht schwierig, zu malen, so wie es auch nicht schwierig ist, zu schreiben. Zu denken, das ist schwierig. Man muß beobachten und denken.“ (S. 90)

Denn wahre Dinge schaffen bedeutet weder ihre bloße Wiederholung, also die Kapitulation vor den Dingen, noch ihre Vergewaltigung oder Negation, sondern das Urteil und die Aussage über sie durch die formale Gestaltung des Künstlers. Aber so wie die Kunst überhaupt, sind auch Form und Stil „vor allem ein moralisches Problem – ich denke, daß ich aus dem, was ich wahrnehme... Sicherheit wie Zweifel gewinne: Aber ein Zweifel und eine Sicherheit, die die ‚Welt‘ außer acht ließen, wären sinnlos. Deshalb ist für mich die figurative Kunst keine Konvention, sondern eine Notwendigkeit.“ (S. 15) Was zählt, ist die Aussage, sind die realen Konflikte und Widersprüche von Menschen und Dingen in der Wirklichkeit, die mittels der künstlerischen Sprache ausgedrückt werden. Das heißt nicht, daß Kunst nur Vermittlungsinstrument für vorgegebenes Wissen, also Ideologie, sein soll, sondern sie ist Form der Wahrheit, ist Philosophie und Praxis. Der Maler malt Dinge, nicht Ideen, und Ideen gehen aus den gesamten Dingen hervor. Künstlerische Erkenntnis ist nicht ideologische Erfahrung der Welt, sondern philosophische Erkenntnis der Realität. Der Künstler muß sich dazu von Trugbildern, Ängsten und elitärem Ballast befreien, bei sich selbst, seiner Erkenntnissfähigkeit und seinem Handeln anfangen, die Welt nicht nur interpretieren, sondern verändern und begreifen, daß er aus demselben Stoff gemacht ist wie andere Menschen. „Im Rahmen einer derartigen Haltung werden Probleme des Stils zweitranzig, und das Eingreifen ins Reale ist nicht mehr Ziel, sondern ein Faktum. Das Reale und der Mensch sind nicht mehr Sehnsucht und Vorherwissen, sondern das, was sie sind. Dahin möchte ich kommen, aber ich glaube, daß ich noch weit davon entfernt bin.“ (S. 53)

Wie weit Guttuso in seinem Engagement für den Realismus in Wirklichkeit und Kunst schon gekommen ist, läßt sich sicher am besten an seinen Bildern ablesen. Es ist daher ein Mangel des Buches, daß jegliche Abbildungen sowie weiterführende Erläuterungen zu Entwicklungen und Standpunkten, besonders innerhalb der italienischen Kunst, mit denen er sich auseinandersetzt, fehlen, ebenso alle Hinweise auf die Erstveröffentlichung der Texte und Anlässe ihres Entstehens. So ist manchmal

nicht klar zu sehen, ob ein schwer verständlicher Ausdruck Resultat ungenauer bzw. allzu wörtlicher Übersetzung ist oder einer uns unbekannten Diskussion entstammt.

Für den Leser ist jedoch anhand von Guttusos eigenen Beschreibungen einsichtig, wie sehr sein persönlicher und künstlerischer Werdegang von intensiver Auseinandersetzung mit den verschiedensten Kunstströmungen der Vergangenheit und Gegenwart und von dem Mut zu Fehlern und Irrtümern geprägt ist. Das prädestiniert ihn auch zu geistreichen, kritischen wie konstruktiven Erklärungen zur gegenständlichen und zur gegenstandslosen Malerei.

So entlarvt er die Hinwendung zum Abstrakten als Ausdruck einer Krise; als Angst vor Wille und Entscheidung, Angst davor, sich festzulegen auf der Suche nach dem Neuen und Rechenschaft abzulegen vom historisch konkreten Menschen, einem neuen moralischen Bewußtsein der Realität und ihrer Kenntnis. Im Informalismus z.B. erblickt er sowohl das Element der ideologischen Verweigerung, was eine objektive Bindung an konservative Ideologien bedeutet, als auch eine qualitative Veränderung des Ausdrucks und damit

„Der Realismus ist revolutionär, weil er zur vollen Inbesitznahme der Realität drängt“ (Guttuso)

eine Bindung an revolutionäre Ideologien, die jedoch im Formalen stecken bleibt. Abstrakte Kunst beinhaltet für Guttuso gerade nicht die vielbeschorene künstlerische Freiheit, sondern nur eine Freiheit im Verzicht. „Mir scheint, daß ohne eine konkrete ideelle und ideologische Perspektive, ohne Blickrichtung auf eine in ihren Strukturen erneuerte Welt die einzige bleibende Lösung die abstrakte Kunst ist.“ (S. 76)

Aber auch das Figurative kennzeichnet er nicht als Werk an sich, sondern als vermittelndes Glied, das für sich genommen noch keine Aussage über Interessen und Ziele zuläßt. Dabei geht er auf verschiedene neue, vordergründige realistische Kunstströmungen ein. „In Wirklichkeit lassen diese Bilder die Figürlichkeit nur als Vorwand für den Ausdruck dessen zu, was man das Herzstück nennt. Bedingung ist dabei, daß die visuelle Beziehung zur Figuration völlig zerstört wird. Wenn das Verhältnis je nach der besonderen Neigung des Künstlers ein Vorwand oder eine tolerierte Schwäche ist, wenn er von einer gegebenen Figur ausgeht, sie im Resultat aber vermeidet, dann ist alles gut. Wenn die Beziehung dagegen offensichtlich ist,

so wird sie kategorisch abgelehnt.“ (S. 85) Und an anderer Stelle: „Doch während jede dieser Richtungen etwas Konkretes in Besitz zu nehmen, eine Präsenz der menschlichen Figur und des Gegenstandes wiederzufinden glaubt, entfernt sie sich gleichzeitig davon. Einige gehen von einem konkreten Bild aus und zerstören es dann: vom Bild zur Vorstellung von Bild und nicht, wie es richtig wäre, umgekehrt.“ (S. 5) Trotzdem wertet Guttuso das Aufkommen verschiedenster Realismen als positiv, denn alles, was durch das ideologische und wirtschaftliche Netz bürgerlicher Kulturinstitutionen dringt, „dringt ein wegen der Kraft der Realität, wegen der ihr innewohnenden Stärke“. (S. 80)

Fraglos ist Guttusos Realismusbegriff ein politischer, der eng verbunden ist mit seinem Werdegang zur Kommunistischen Partei und in ihr. Er verwahrt sich gegen den ermüdenden Gemeinplatz, „einige häßliche Bilder als unumstößliche Beispiele für den ‚sozialistischen Realismus‘ heranzuziehen und die Experimente, die sich auf diesem Felde abspielen, ebenso zu ignorieren wie die immensen Möglichkeiten, die sich der echten Malerei durch die Erforschung der Realität und die Perspektive des Sozialismus erschließen“. (S. 84) Trotzdem scheut er nicht vor der Kritik einiger Stilmomente des sozialistischen Realismus zurück, so wie er sich nicht davor gescheut hat, sie selber zu durchlaufen. Ein Maler, der in der Zeit der Illegalität eine Postkarte von Picassos „Guernica“ in der Tasche trug, um sie später gegen den Parteausweis einzutauschen, kann heute souverän sagen: „Ich beglückwünsche mich selbst zu dem Mut, das eine oder andere schlechte Bild zu malen, und ich danke Stalin, der mir geholfen hat, sie zu schaffen, und der sie gerne noch viel schlechter gehabt hätte. Das war für mich die einzige Möglichkeit, nicht den Verstand zu verlieren; und auch der einzige Ausweg jenem Strom zu entgehen, der mich von Picasso zu Wols, von Wols zu Pollock, von Pollock zu Rothko und von Rothko weiß wohin getragen hätte.“ (S. 46)

Guttuso wurde nicht sonstwohin getragen, sondern ging den Weg, den er als den richtigen erkannte: „Kunst muß zum ‚revolutionären Prozeß‘ gehören... Nicht weniger und nicht mehr“ (S. 3) und „der Realismus ist revolutionär, weil er zur vollen Inbesitznahme der Realität drängt.“ (S. 118)

Renato Guttuso, Das Handwerk der Maler. Schriften über Kunst und Gesellschaft. Ins Deutsche übertragen von Anton Henze, Propyläen Verlag Berlin-West 1978, kartoniert, 168 Seiten, DM 29,80.



Renato Guttuso, Totenmahl, 1973, Öl/Lw. 276 × 287 cm

Angst vor der Malerei

von Renato Guttuso

Ein Apfel, eine Flasche, ein Gesicht, Männer im Krieg oder im Frieden, Engel im Himmel, Ekstasen von Heiligen, Massaker, Verdammte in der Hölle, Kreuzigungen oder Konzerte, Zeitungen, Kinos, Museen, Straßen, Landschaft, Paläste und verschlossene Zimmer, zerwühlte Betten, zurückgelassene und verstaubte Dinge. Die Malerei ist die Form unseres Zusammenlebens in jedem dieser Elemente oder in allen zusammen.

Die Menschen aber verlangen Fakten: Sie kennen die Schlußfolgerungen, sie wollen keine neuen wagen. Und in jedem

neuen Werk wollen sie das wiederfinden, was sie in den ihnen bekannten Werken zu sehen gelernt haben. Der Sinn der Beziehung zwischen dem Maler und seinen Objekten interessiert sie nur, wenn er ihrer Vorstellung entspricht, dem „Sehen“ folgt, das sie gelernt haben (aber das „Sehen“ lernt man nicht). Vor dem Bild vergessen sie ihr Leben, sie vergleichen es mit Räumen, ohne zu erschrecken. Ich spreche von den Malern selber, die Bilder machen.

Ist der *Traum Konstantins* nur ein Mechanismus aus Formen oder ist es in erster Linie der *Traum Konstantins*, der aber

durch einen Formenmechanismus ausgedrückt wird? Eine alte Frage, aber stets in ihren Begriffen verfälscht: Ich glaube, daß es immer so sein wird. Darin sollten so viele andere Dinge ausgedrückt werden und nicht nur, daß Konstantin schlafend dargestellt ist. Um es deutlicher auszudrücken, möchte ich sagen, daß genau dasselbe auch für die Zitronen Zurbarans gilt.

Also kein Eintreten für die Formen und die Detailschilderung. Der Konflikt spielt nicht in den Cafés und den Zeitungen; es ist kein Konflikt der Parteien, sondern ein Konflikt im Bild, stets heterogen im Ausdruck, wenn er vorhanden ist.

Eine Kreuzigung, die so aussieht wie ein Stilleben, und ein Stilleben, das wie eine Kreuzigung aussieht: Das gab es in jeder echten Malerei, von den Byzantinern angefangen bis hin zu Caravaggio und schließlich Picasso. Die gelbliche Aderung des Weinlaubes in dem Weinkorb Caravaggios der Ambrosiana drückt dasselbe aus wie das Gesicht des hl. Matthäus in *St. Matthäus und der Engel* von S. Luigi dei Francesi. (Auch bei Cézanne meint das große Bild der Badenden dasselbe wie ein Kilo Äpfel auf einem weißen Tischtuch.)

Und wir, müssen wir als Spezialisten enden? Wenn wir am Ende unserer Tage nach Qual und Schweiß gelernt haben, eine Flasche oder einen Apfel oder einen Kopf zu malen, dann haben wir unsere heilige und unantastbare Welt geschaffen, eine uns zugehörende Spezialität (ein Zahnarzt, so sagt man, steht keiner Gebären bei). Wenn wir gelernt haben, Äpfel zu malen, werden wir niemals mehr Köpfe malen und so weiter und so weiter.

Wir werden also niemals so leben wie wir wollen? Es muß doch etwas bedeuten, wenn ein Maler sich angeschickt hat, den Regen oder die Sonne zu malen und herausgefunden hat, daß es völlig ausreicht, eine chrom-gelbe Scheibe mit etwas Weiß zu malen. Sich ausdrücken wird letztendlich heißen, daß man uns schreien läßt, wenn uns nach Schreien zumute ist. Es ist aber nicht gesagt, daß Schreien soviel bedeutet wie recht haben, es ist auch nicht gesagt, daß leise sprechen genügt, um recht zu haben. Den Vorwurf der Regellosigkeit und der Verirrung, den man gegenüber den Kubisten vor fünfundzwanzig Jahren erhoben hat, sieht man heute als intellektualistischen Rigorismus an. Welchen Wert hatte nun dieser Akt der Befreiung? Frei sein heißt, das zu tun, was man kann, zu wissen, was die Phantasie befiehlt und ihr mutig zu gehorchen. Frei sein heißt, die Mittel, die uns gegeben sind, zu vergleichen und auszuprobieren, mit unserem Blut, mit unserem konkreten Sein, auf

das alles von uns Bezug hat. In dieser ständigen Präsenz seines ganzen Selbst wird der Maler sein wahres Leben leben und seine Freiheit verwirklichen, aufgeschlossen für die Welt, solidarisch mit den anderen Menschen und im Dialog mit ihnen.

Und die Jungen, die so gut malen, die schon ihre kostbaren Lacke haben, eine engmaschige und wohlgeordnete Malstruktur, einen scharfen, fransigen Zeichenstil, eine leuchtende Farbe oder eine gedämpfte, ein „verwegenes“, ein „verhaltenes“ Sich-Annähern; die Jungen, die schon alles wissen, was verlangt wird, um in der neuen, der intellektuellen Apotheke wohlgekommen zu sein: Was wird aus ihnen werden?

Der Maler wollte sich als Halbgott sehen (als heroischen, mystischen oder bürgerlichen oder ärmlichen Halbgott), und er hat vergessen, welche Beziehung er als Mensch zum Bild hat. Neben aller Kultur und aller Weisheit und schließlich aller Berufung gibt es die Geste des Malers, der zu einer weißen Leinwand greift und sich ans Werk macht. Ich will mich nicht auf das Feld der Psychologie begeben und die Natur und die Elemente dieser Beziehung untersuchen, klar ist jedoch, daß in diesem Augenblick der inneren Entscheidung der Maler sein ganzes Selbst wagt, sein ganzes Selbst aufs Spiel setzt, auch jenen Teil, der ganz geheim ist und den er sich nicht eingestehst. Und die Leinwand wird mit Mut in Angriff genommen.

Aber der Akt des Malens ist nicht mehr durch Mut charakterisiert wie bei Giotto, Tintoretto, Tizian, Caravaggio oder van Gogh, sondern durch Angst.

Angst vor Freunden und Feinden, den Kritikern, den Händlern, vor der eigenen Kultur, den Büchern, die man gelesen hat, vor dem „Brevier der Ästhetik“, vor den Bildern, die man gesehen hat, und vor dem, was über sie gesagt und geschrieben wurde, Angst vor sich selbst, vor der eigenen Vergangenheit und Zukunft, Angst vor der Illustration, dem Dekorativen, dem Naturalismus, dem Sentimentalen, der Imitation, Angst vor dem Gegenstand als Gegenstand. Angst davor, „in“ zu sein, Angst davor, „out“ zu sein.

Aus Angst, man könnte ihn beschuldigen, Geld zu machen, gibt der Maler das Geld aus. Daher kommt der Mythos, die „Malerei“ sei ein abstraktes Königreich, losgelöst vom Menschen und seinen Gedanken und Handlungen. Er hat Angst vor dem Willen und merkt nicht, daß diese verklärte Auffassung von der Malerei notwendigerweise zum Willen führt und (bewußt oder nicht) den Maler darauf festnagelt, jede Form auf seinen feststehenden Form-

begriff zu reduzieren; und daß der Wille sich nur in der Verachtung des Objektes zugunsten einer abstrakten Vorstellung desselben äußert. Denn in der Malerei ist alles Wille und Entscheidung und Wahl und Auswahl der Formen und Farben. Diese Entscheidung wird es ermöglichen, das auszudrücken, was man will, nicht eine theoretische Annäherung.

(Malen kann eben bedeuten, dem eigenen Wollen Konkretheit und wirkliche formale Identifikation zu geben.)

Also keine Vergötterung, sondern konkretes Ausdrücken einer konkreten Welt von Dingen und Menschen, die greifbar sind für unsere Diskussionen, unsere Gedanken; keine Vergötterung in einer modernen, antihumanistischen Welt, sondern Kultur, die sich in unseren großen und kleinen Aktionen ausdrückt.

Konkrete Kommunikation konkreter Bilder

von Renato Guttuso

Ich habe mich immer durch konkrete Bilder um eine konkrete Kommunikation mit meinen Mitmenschen bemüht und mich deshalb aus der nichtfigurativen „Konvention“ herausgehalten: Ich glaube, darin besteht meine Beziehung zur gegenwärtigen Gesellschaft; einer „Gesellschaft“, die nicht einheitlich und monolithisch ist, sondern vielschichtig und unterschiedlich sich in den verschiedensten und widersprüchlichsten Situationen auf der Erdoberfläche darstellt. Einer Gesellschaft mit Problemen, Konflikten und Spannungen, mit wissenschaftlichen und sozialen Errungenschaften, mit Wandlungen und zunehmendem Selbstverständnis.

Es liegt auf der Hand, daß auch die positiven Erscheinungen dieser Gesellschaft die Gegensätze verschärfen und neue innere Kämpfe, neue Probleme und auch

neue Ängste verursachen. Eine Krise der Werte durchzumachen bedeutet gleichzeitig, am Aufbau neuer Werte zu arbeiten. Objekt dieses Einsatzes ist die Welt in der Gesamtheit ihrer Bedeutungen, der horizontalen wie der vertikalen.

In solch einer Situation entstehen neue Mythen; jedoch nicht die esoterischen Mythen der antiken Welt oder die abstrakten Paradigmen und die metaphysischen Beziehungen, mit denen die Lebensumstände des modernen Menschen zusammenhängen oder durch die sie bedingt sind. Das „Mysterium“ liegt in der Routine. Die alltäglichen Mythen sind es, die die Reflexion über die Welt schmerhaft vertiefen. Ich betrachte die Welt nicht wie ein Einsiedler in der Thebais, auch nicht als Leichenbeschauer. Ich sehe sie als Übung, die in Tage, Stunden, Augenblicke aufgeteilt ist; eine Erfahrung, die ständig auf die Probe gestellt wird. Eine Erfahrung, die an unseren Augen vorüberzieht, die von unseren direkten Handlungen oder von den Seiten der Zeitungen letztlich bis in unser Innerstes vordringt.

Die Suche nach Beweisen für jene Wahrheiten, denen wir uns genähert zu haben glauben, bewirkt eine Vielzahl von Beziehungen, Übereinstimmungen und Widersprüchen. Sie erzeugt andere, bislang nicht bekannte Wahrheiten. Das Überprüfen führt oft vom Sicheren zum Unsicheren, vom Klaren zum Unklaren, so daß alles wieder offen wird – unaufhörlich.

Die Kunst ist vor allem ein moralisches Problem – ich denke, daß ich aus dem, was ich wahrnehme, aus der „ununterdrückbaren Gegenwart der Dinge“ Sicherheit wie Zweifel gewinne: aber ein Zweifel und eine Sicherheit, die die „Welt“ außer acht ließen, wären sinnlos. Deshalb ist für mich die figurative Kunst keine Konvention, sondern eine Notwendigkeit. Für mich war immer und vor allem die Beziehung zu den Dingen wichtig (die natürlich weder beständig noch fixiert ist).

Diese Beziehung suchen oder doch glauben, sie zu suchen (selbstverständlich nicht unveränderlich noch mit fixen Ideen), heißt in gewisser Weise, die Möglichkeit zu erproben, sie anderen mitzuteilen. Es gibt keine Kunst ohne Publikum. Gewiß hat jeder seine Konstanten, die durch die Erfahrungen immer wiederkehren; sie stellen die unwägbare Art und Weise dar, in der eine bestimmte vitale, eine kosmische Kraft sich in der Form niederschlägt. Nicht einmal das Tabu des vorgegebenen Stils und der Methode vermag bei einem wahren Künstler diesen Trieb zu unterdrücken – den einzigen, der zählt, weil er von Grund auf menschlich ist.

Über diesen Gesichtspunkt diskutiert

man heute so erbittert, daß meiner Meinung nach die eigentliche Fragestellung gar nicht mehr offen zutage tritt und sozusagen unter der Last anderer Fragemomente erdrückt wurde.

Es gibt ohne Zweifel Probleme des Stils; dazu zählt heute auch die Wiederentdeckung jener Instrumente, die (zum gegebenen Zeitpunkt mit gutem Recht) als unzulänglich erkannt wurden. Ich spreche von den neuen figurativen Erfahrungen, von dem polemischen Vorstoß Pop, von der Rückkehr des geometrischen Stils in seinen verschiedenen „optischen“ und nicht-optischen Bedeutungen und so fort. Der persönliche Stil ist keine Privatangelegenheit des Künstlers, er geht in zwei Richtungen: zum Künstler und zum Publikum.

Ich habe gesagt „Wiederentdeckung eines Instrumentes“ (mit den nötigen Modifikationen und daher Wiederentdeckung im Sinne von Entwicklung, nicht als Nostalgie), weil es Unsinn ist, von einer Wiederentdeckung von Funktionen zu sprechen, ohne gleichzeitig das Augenmerk auf die Instrumente zu richten. Würde man zwischen Funktionen und Instrumenten einen Unterschied machen wollen, ergäbe sich de facto ein Rückschritt und nur formal und äußerlich eine Modifikation.

Wie dem auch sei, ich glaube nicht, daß es ein gutes Zeichen ist, wenn ein Maler zum Ästhetiker oder gar zum Ideologen wird.

Der Maler ist ein Philosoph; seine Philosophie ist jedoch die Malerei, nicht der philosophische Diskurs, noch weniger der Diskurs über den Diskurs.

Malen ist nicht schwierig, Denken dagegen sehr. Die Auseinandersetzung mit dem Denken der Philosophen und das Gespräch mit ihnen helfen mir, zu begreifen und zu denken; sie helfen mir allerdings nur indirekt, so wie alle anderen Aktionen und Empfindungen, zu malen.

Wenn ich versuchen würde, Husserl oder Levi Strauss in meine Arbeit zu übertragen, wäre ich allerdings töricht.

(Trotzdem gibt es Maler, die Photographien ihrer Werke an den Publizisten Umberto Eco schicken, um zu erfahren, ob sie „offen“ sind oder nicht.)

Ich habe verkürzt und so gut ich es vermag die Fragen beantwortet, die mir gestellt wurden. Ich meine, daß sie, obgleich sie wichtig sind, sich doch auf einen gewissen Teil der kritischen Auseinandersetzung beschränken. Auch wäre es nützlich gewesen, die Künstler dazu zu bringen, mehr von der viel realeren Auseinandersetzung zwischen ihnen selbst und ihrem Werk zu sprechen, über das, was es an Beweggründen und Zweifeln in ihrer Arbeit gibt.

(Es wäre auch interessant, die Diskussion in zweifachem Sinne zu führen: Fragen der Kritiker an die Maler, Fragen der Maler an die Kritiker.)

Neben den hier gestellten Fragen gibt es weitere, die zum Nachdenken über das Experiment der Kunst von heute anregen.

Über die Krise der Werte unserer Gesellschaft, über die Haltung des Künstlers angesichts dieser Krise. Über die (ganz neue), Beziehung zwischen Kritik und Künstler; über die Zersplitterung der ideologischen Diskussion und über die neue Idee, angesichts der faktisch begründeten Hypothesen vom „Tod der Kunst“ wieder Vertrauen in die Möglichkeiten der Kunst zu setzen; über das Wiederaufleben des Spiritualismus und der Metaphysik, das sich auch Verbrämungen marxistischer Art bedient.

(Die Rückkehr eines verschleierten Transzendentalismus ist meines Erachtens die größte Gefahr der Gegenwart.)

Fragen, die dazu herausfordern, Stellung zu beziehen zu den falschen Dilemmas – wie das vom Optimismus-Pessimismus –, als ob man nicht wüßte, daß es ebenso einen schwachsinnigen Optimismus wie einen schwachsinnigen Pessimismus gibt; über den „erbaulichen“ Ästhetizismus und über den Ästhetizismus der Angst; über die historischen Möglichkeiten der avantgardistischen Methode, was zur Diskussion darüber führen kann, ob es wahr ist oder nicht oder bis zu welchem Grad es wahr ist, daß man einen aufs höchste zugespitzten Experimentalismus betreiben muß, um aus den parteilichen (ideologischen) und extremistischen Interpretationen der Welt herauszukommen (darin scheinen Guglielmi und Sanguineti sich einig zu sein – ich mir hingegen nicht); ob es stimmt, daß man zwangsläufig aus der Welt ausgeschlossen ist, wenn man sich ihr zuwendet; ob es wahr ist, daß „Forschen“ und „Experimentieren“ dieselbe Sache ist, oder ob sie statt dessen in gewissen Momenten nicht zu zwei entgegengesetzten Verfahren werden.

Die auf den Seiten 13 bis 15 abgedruckten Texte entnehmen wir als Auszug aus dem Buch: Renato Guttuso, Das Handwerk der Maler (dort Seite 11–17), das Anne-Marie Kassay in ihrem Beitrag „Malen und Denken“ bespricht.



Courbet, Das Manifest des Realismus – 1855

Die Bezeichnung Realist ist mir aufgezwungen worden, so wie man den Männern von 1830 die Bezeichnung Romantiker aufgezwungen hat. Die Bezeichnungen haben zu keiner Zeit eine richtige Vorstellung von den Dingen gegeben; wenn es anders wäre, dann wären die Werke überflüssig.

Ohne mich über die mehr oder weniger große Richtigkeit einer Bezeichnung zu erklären, die niemand, wie man hoffen darf, gehalten ist, genau zu verstehen, werde ich mich auf einige erläuternde Worte beschränken, um Mißverständnissen vorzukommen.

Ich habe, außerhalb jedes Gedankensystems und ohne Voreingenommenheit, die Kunst der Alten und die Kunst der Modernen studiert. Ich wollte die einen ebensowenig nachahmen wie die anderen kopieren; mein Denken ging ebensowenig dahin, das müßige Ziel der „Kunst um der Kunst willen“ zu erreichen. Nein! Ich wollte ganz einfach in der umfassenden Kenntnis der Tradition das begründete und unabhängige Gefühl meiner eigenen Individualität schöpfen.

Wissen, um zu können, das war mein Gedanke. Imstande sein, die Sitten, die Vorstellungen, das Gesicht meines Zeitalters nach meiner Einschätzung zu übersetzen, nicht nur ein Maler, sondern noch dazu ein Mensch sein, mit einem Wort: lebendige Kunst machen – das ist mein Ziel.

Der Realismus ist die demokratische Kunst

von Gabriele Sprigath

Das Jahr 1855 ist ein Brennpunkt in der Kunstgeschichte, der seine Strahlen weit über unsere Zeit hinaus in die Zukunft sendet: Courbet stellte sein „Atelierbild“ in einem eigenen Pavillon aus, nachdem es von der Jury der Weltausstellung zurückgewiesen worden war. Und er publizierte im Katalog zu dieser Retrospektive sein „Manifest des Realismus“, das bis heute unbekannt geblieben und deshalb in die bisherigen Diskussionen um den Realismus nicht eingeflossen ist.¹

Eigenen Äußerungen zufolge hat sich Courbets Realismusauffassung zwischen 1848 und 1855 gewandelt: Bei der Vorbereitung seiner Retrospektive von 1855 unterscheidet er in einem Brief sein „altes“ von seinem „neuen Gepäck“. Zum „alten“ schlägt er die „Steinklopfer“ (tendenzen, Nr. 120, S. 41), das „Begräbnis von Ornans“, das er als seinen Anfang und die Darlegung seiner Prinzipien bezeichnet hatte, sowie den „Mann mit der Pfeife“ (tendenzen, Nr. 122, S. 34). Zum „neuen“ rechnet er die „Begegnung“ (tendenzen, Nr. 120, S. 45), das Selbstbildnis „Der Mann mit dem gestreiften Kragen“ und das „Atelierbild“ (tendenzen, Nr. 120, S. 41, und Nr. 122, S. 37). „Begegnung“ und „Atelierbild“ waren seine zwei letzten programmatischen Bilder: Mit ihnen und mit dem „Manifest des Realismus“ war eine siebenjährige Entwicklung, die Klärung seines Selbstverständnisses als Künstler, abgeschlossen. Seinem „alten Gepäck“ entspricht demnach seine Auffassung vom Realismus, in der das Inhaltliche noch vorherrscht: Nicht aus der Bibel, der Mythologie oder Literatur, sondern aus der Wirklichkeit soll der realistische Maler die Themen seiner Malerei wählen. Diese Auffassung entsprang Courbets Bedürfnis nach Abgrenzung von der Akademie und ihrer Doktrin, seinem Hauptanliegen in dieser Zeit. Mit dem „neuen Gepäck“ (von 1854 an) ist er zu einer weitergehenden Auffassung vorgedrungen: Realismus wird nicht allein auf der Ebene der Abbildqualität bestimmt, sondern allgemein als künstlerische Methode zur Aneignung von Wirklichkeit.

Im „Atelierbild“ stellt er den Maler bei der

Arbeit dar und entwirft in seiner Gestalt zugleich ein allgemeines Bild vom Menschen, der sich arbeitend die Welt aneignet und seine Individualität verwirklicht. Die Voraussetzung dafür sah Courbet in einer auf Geschichtsbewußtsein gegründeten Lebenshaltung: Der realistisch arbeitende Künstler setzt sich parteilich mit seiner Gesellschaft und seiner Zeit zum einen, mit der künstlerischen Tradition zum anderen auseinander, um sich von dieser zur eigenen Künstlerindividualität zu befreien. Courbet machte sich keine Illusionen über die Chancen zur Verwirklichung dieses Programms: Er war sich darüber im klaren, daß sie nur im Gefolge einer umfassenden Demokratisierung der ganzen Gesellschaft möglich sein würde.

Diese grundlegend neue Realismusauffassung führte zum Zerwürfnis mit Champfleury, einem der bekanntesten Kunstkritiker jener Zeit, der Courbet „entdeckt“ und bis dahin publizistisch unterstützt hatte: Champfleury lehnte das „Atelierbild“ ab, weil er es unrealistisch fand. Er empfahl Courbet, weiterhin volkstümliche Themen wie die „Steinklopfer“ zum Gegenstand seiner Malerei zu machen. Courbet hingegen malte nach 1855 vor allem Landschaften, Stillleben, Porträts und gattungsmäßig nicht festzulegende Bilder. Zwischen den beiden Freunden kam es um dieser Frage willen zum Bruch, die auch heute im Mittelpunkt der Realismusdebatte steht: Unterscheidet sich realistische Kunst von anderen Tendenzen allein aufgrund des dargestellten Themas, also des Inhaltes? Ist ein Maler, der Landschaften malt, kein realistischer Maler? Ein junger Bildhauer, der sich als Realist versteht, ohne Realismus deshalb allein vom Inhalt her zu bestimmen, hat auf einem „tendenzen“-Leser-Gespräch im letzten Jahr das Problem zugespielt auf folgenden Nenner gebracht: „Die Niederländer haben mit ihren Stillleben mehr Politik gemacht als ein Maler heute, der Che Guevara darstellt.“

Worum geht es: Von fortschrittlichen Ausstellungsmachern ist oft der Vorwurf zu hören, daß viele realistisch arbeitende Maler eine „enge“, weil inhaltlich festgelegte Auffassung vom Realismus hätten und darüber die ästhetische „Innovation“ oder die ästhetische Qualität ihrer Werke überhaupt vernachlässigten. Der Vorwurf ist bedenkenswert. Was schlagen die, die ihn aussprechen, als Alternative vor? Nehmen wir z.B. die Hamburger Ausstellung „Als Realist muß ich alles erfinden“ (siehe das Gespräch mit Uwe Schneede in diesem Heft). Unter dem Stichwort „Realismus“ waren hier Bilder versammelt, von denen viele bei bewußtem Hinschauen als Verführung funktionieren: Sie spekulieren auf

das angeblich unschuldige Auge des Betrachters. Gewöhnlich begeistert der sich z.B. für eine Landschaft, weil sie „wie gemalt“ aussieht, und läßt sich von einem gemalten Landschaftsbild zu dem Ausruf hinreißen „... so schön wie die Natur selbst“. Die eigentümliche künstlerische Verallgemeinerung der Malerei kommt im Bewußtsein des Betrachters dabei unter die Räder, so wie sie bei vielen Malern verdrängt wird von den Wirkungsmechanismen der technischen Bildmedien Foto-Film-Fernsehen. Die zielen in einer auf heuchlerische Beschönigung und Verschleierung programmierten Gesellschaft auf ebendiese Verwechslung von Bild und Wirklichkeit in der Wahrnehmung des Betrachters ab, um über sie ihre Manipulation an den Mann zu bringen. Was bei entsprechender Gleichschaltung der Malerei an die technischen Medien herauskommt, ist das weite Feld des „Fotorealismus“, d.h. eine Malerei, die blindlings mit den Wirkungen der technischen Medien wetteifert und darüber ihre eigenen gestalterischen Möglichkeiten und Wirkungen, vor allem auch ihre spezifische Bilderfindung, in Vergessenheit geraten läßt. Ein kruder Naturalismus – die schnelle Erkennbarkeit der dargestellten Gegenstände – und ein fremdbestimmter Formalismus – die übernommenen Wirkungen der Fotografie – paaren sich zu scheinbar volkstümlichen Gebilden, deren ästhetischer Reiz in seiner Kurzlebigkeit kaum Individualität zuläßt und der Welt der Warenästhetik nicht nachsteht: Alex Colvilles „Achtung Küh“

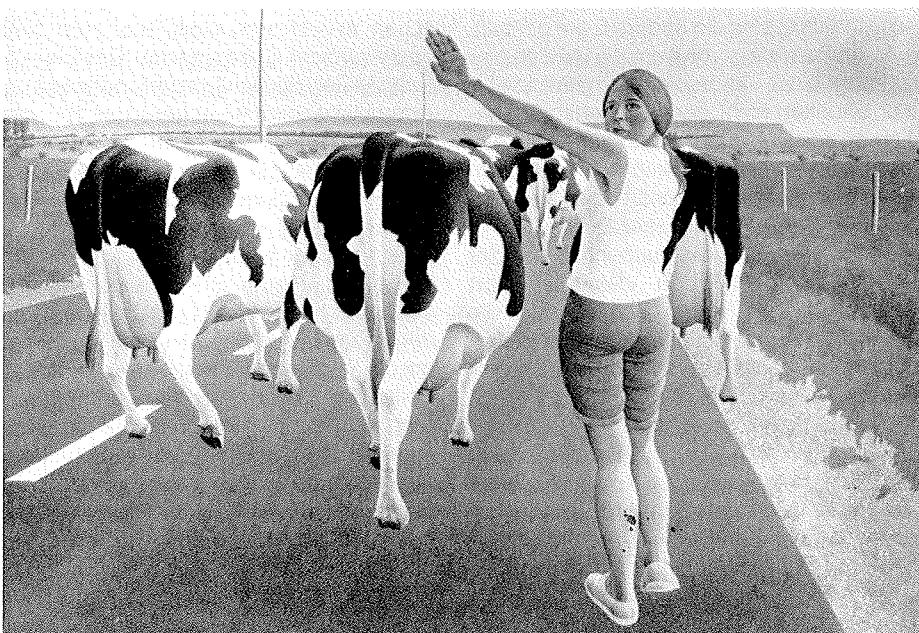
(1967) könnte ebensogut als Reklame für Libbys oder Nestlé in Aktion treten.

Damit erweist sich der seit einigen Jahren zunehmend landauf, landab angebotene, zur Stilkategorie degradierte „uferlose Realismus“ als ein neuer Formalismus naturalistischer Prägung. Das gilt freilich nicht für jeden unter dieses Programm vereinnahmten Künstler. Als jüngste Variante einer seit Courbet antirealistisch ausgerichteten Kunstdoktrin aber soll dieser „uferlose Realismus“ heute jener Avantgarde zur Seite stehen, deren schöpferische Energie von den Innovationszwängen eines inflationären Kunst- und Warenmarktes weitgehend verbraucht ist. Als einzige Alternative steht nach wie vor der Realismus historisch auf der Tagesordnung. Verstehen wir uns richtig: Es geht mit dieser Feststellung weder um eine Philippika gegen jene Künstler, die gegenstandslos malen, Objekte machen oder sich in anderen ihnen geeignet erscheinenden Formen ausdrücken, noch geht es gegen die Notwendigkeit ästhetischer Innovation. Es geht um die Tatsache, daß der Alleinvertretungsanspruch des Avantgardenismus von Anfang an vom eigentlichen Problem ablenken sollte: von der Entwicklung des Realismus als einer demokratischen Kunst.

Dafür, daß Courbet diese zukunftsweisende Lösung ausgegeben hatte, ist seine Malerei zeit seines Lebens diffamiert und ist er selbst von den Feinden der Pariser Kommune nach 1871 mit haßerfüllter Verleumdung über seinen Tod hinaus bedacht

Linke Seite: Renato Guttuso, Die Begegnung (nach Courbet), 1960, Tusche, 35 × 50 cm

Unten: Alex Colville, Achtung Küh, 1967, Acryl/Lw. 61 × 91,5 cm



worden. Sein künstlerisches Programm wurde ganz einfach totgeschwiegen: Das „Atelierbild“ und das „Manifest des Realismus“ verschwanden in der Versenkung. Später, als die Gegner des Realismus dazu übergingen, den „Königsweg der Moderne“ anzupreisen, bedienten sie sich Courbets, der angeblich der Bahnbrecher dieses Weges gewesen sei: ohne ihn kein Cézanne, ohne Cézanne keine „Moderne“, d.h. abstrakte, sprich gegenstandslose Kunst. Und das, obgleich Courbet da offensichtlich ganz anderer Ansicht gewesen ist: „Ich halte dafür, daß die Malerei ihrem Wesen nach eine konkrete Kunst ist und nur aus der Darstellung der wirklichen und vorhandenen Sachen bestehen kann. Sie ist eine vollkommen physische Sprache, die anstelle von Worten aus allen sichtbaren Dingen besteht.“² Jene, die Courbet zum „König der Avantgarde“ machen wollen, leiten dies aus der hohen Abstraktionsqualität seiner Malerei ab. Die in der Expressivität seines Pinselstrichs angelegte tendenzielle Auflösung des Gegenstandes, d.h. Courbets persönlichen Stil, erklären sie zu einer objektiven historischen Tendenz. Das Mißverständnis hat Methode: In einer Zeit, in der es um die Entfaltung neuer Möglichkeiten der individuellen Selbstverwirklichung auch des Künstlers geht, wird der verselbständigte subjektive Faktor zum Kern einer ideologischen Verfälschung gemacht.

Mit Courbets Auffassung von Realismus war im Grunde auch dessen breiteste Bestimmung vom Fenster weg und damit Platz geschaffen für jenen seit Jahren geführten taubstummen Dialog um die Beziehung von Form und Inhalt: „Realisten“ wurden von „Formalisten“ als „eng“ in die eine Ecke, „Formalisten“ von „Realisten“ als „inhaltlos“ in die andere Ecke gestellt. Für die Realisten – und um die geht es hier in erster Linie – kann die Alternative in dieser Situation nicht darin bestehen, inhaltlich erreichte Positionen aufzugeben. Andererseits handelt es sich auch nicht um den Gegensatz: Landschaft oder direkt politisches Thema – in dieser Ecke eines in der Tat engen Realismusbegriffs hat der Realist nichts zu finden. Vielmehr gehört das politische Thema ebenso wie die Landschaft zu dem weiten Feld von Bildersfindungen, das die ganze Wirklichkeit umfaßt. Es geht darum, das Form-Inhalt-Problem als dialektische Beziehung im Hinblick auf größtmögliche individuelle Vielfalt künstlerischer Aneignung von Wirklichkeit zu lösen. In diesem Sinne ist der Realismus als demokratische Kunst ein Programm, das Künstler und Publikum gleichermaßen angeht.

In den letzten Jahren haben sich die

Fronten in dieser ästhetischen Debatte kurzschnell verhärtet zu falschen politischen Fronten. Den Schaden haben die Künstler: Mehr denn je sind sie gesellschaftlich isoliert, während zugleich in den repräsentativen Ausstellungen wie der „Großen Münchner Kunstausstellung“ eine von der Kunstkritik nicht zur Kenntnis genommene idyllisch-naturalistische Malerei vorherrscht, die ebensowenig realistische Kunst ist wie die vielfältigen Erscheinungsformen des Formalismus. Nutzen aus dieser Situation ziehen jene reaktionären politischen Kräfte, die im Namen von Volkstümlichkeit – wohlweislich nicht im Namen von Demokratie – die Künstler, die sich diesen Hauptströmungen nicht anpassen, noch mehr ins Abseits drängen wollen und vor deren Kriminalisierung um ihrer politischen Ziele willen nicht zurücktrecken, wie weiland in München der Generaldirektor der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen Steingräber überzeugend demonstriert hat.³ Demagogisch nutzen sie die historisch entstandene Entfremdung zwischen den Künstlern und allen anderen arbeitenden Menschen aus, um das Unbehagen und die Verunsicherung, die die Produkte der kommerzialisierten Avantgarde bei der Bevölkerung auslösen, politisch zu mißbrauchen. Antikommunistisch versteht sich.

Offensichtlich haben Strauß und Co. das nötig: Sie fürchten den wachsenden Kulturspruch der arbeitenden Bevölkerung, dem sie kulturpolitisch nichts entgegenzustellen haben. Verteufelung und Einschüchterung heißen ihre altbewährten Mittel gegen Aufklärung und Mitbestimmungsanspruch. Herr Steingräber führt das am Beispiel Duchamp vor, den er mit seinen Exegeten an die Seite der politischen Anarchisten stellt, und Herr Neudecker vom FC Bayern am Beispiel von Sepp Maier, den er Gewerkschaftsboß und Anarchist schimpft. Abgesehen von dem kleinen, aber schwerwiegenden Unterschied, daß Künstler nicht auf die Popularität von Fußballern hoffen können – Fußball ist populär, Kunst gilt nach wie vor als elitär –, zeigen beide Beispiele das gleiche Symptom: Herrn Steingräber geht es ebensowenig um die Kunst wie Herrn Neudecker um den Fußball. Es geht ihnen nicht um die Sache, sondern um ihre reaktionäre Politik. Der Galerie-Verein e. V. zur Förderung der neuen Pinakothek, der Staatsgalerie Moderner Kunst und der Staatlichen Graphischen Sammlung (Vorstandsmitglieder u.a. S. Kgl. H. Prinz Franz von Bayern und S. Kgl. H. Herzog Max in Bayern) hat seine Förderungstätigkeit unter die Devise gestellt: „Gültiges bewahren, Absonderliches beobachten, Ärgerliches dulden,

Werte erahnen, ehe sie sicher zu erkennen sind, Wagnisse eingehen.“ Von allen Steingräber-Kritikern hat dieser Verein am treffendsten formuliert: „Unverständnis bewirkt Professor Steingräbers Brief... beim Galerie-Verein..., weil er, so scheint es uns, Engagement für diese Kunst mit ideologisch-politischen Tendenzen verquickt und dadurch von der künstlerischen Auseinandersetzung ablenkt.“⁴

Genauso demagogisch wie die CDU/CSU z.B. in der Steuerreformdebatte die Entlastung der kleinen Steuerzahler gefordert und die der Unternehmer gefördert hat, genauso demagogisch geht sie in Sachen Kulturpolitik vor: Das „Bewußtsein um die geschichtliche Dimension des Menschen“ ist ihr erklärt Ziel. Aber wo hat sie in diesem Sinn entsprechende Maßnahmen ergriffen? An welcher Kunsthochschule z.B. in einem der CDU/CSU-regierten Länder haben freie Künstler und Kunstpädagogen heutzutage noch die Möglichkeit, sich im Rahmen des Lehrprogramms mit dem künstlerischen Erbe systematisch entsprechend ihren Befürfnissen und zum Nutzen ihrer Persönlichkeitsentfaltung auseinanderzusetzen, ohne dabei vorgegebene ästhetische Werturteile ungeprüft übernehmen zu müssen? Nichts anderes übrigens forderte Courbet in seinem „Manifest des Realismus“, das sich in der gegenwärtigen kulturpolitischen Landschaft der BRD damit als höchst aktuell erweist. Dieser Weg wird den jungen Künstlern nicht gegeben, sondern verbaut. Tatsächlich ist die geschichtliche Dimension des Menschen, die die CDU/CSU meint, die der Hörigkeit. Wie alle anderen Auszubildenden sollen sich auch die Studenten der freien Künste und der Kunstpädagogik in die persönliche Abhängigkeit vom Lehrer fügen: Der auch im Bereich der bildenden Künste zunehmende Konkurrenzkampf und Leistungsdruck und die mit der Genieaura verkuppelte Autorität von Lehrstuhlinhabern tragen das ihre dazu bei.

In diesem Zusammenhang ist die Bedeutung der Tatsache kaum hoch genug einzuschätzen, daß der DGB zum ersten Mal in seiner Geschichte zur Zeit ein Kulturprogramm erarbeitet. Andererseits beginnen sich die Kulturschaffenden, und insbesondere die bildenden Künstler, seit einigen Jahren gewerkschaftlich zu organisieren. Damit wächst auch das Bewußtsein eines neuen Publikums, das die Kunst braucht: Dieses neue Publikum sind nicht die wenigen mit den dicken Bankkonten, sondern die vielen, die mit ihrer Arbeit die Werte schaffen. Gewerkschaftlich organisiert setzen sich Künstler und Publikum gegen den Kulturausverkauf der Reaktion zur Wehr. Demokratisierung von Bildung



und Kultur, Mitbestimmung, das Recht auf Arbeit und das sich ausbildende Selbstbewußtsein des einzelnen sind verschiedene Seiten der gleichen Auseinandersetzung.

Dabei stehen die bildenden Künstler heute, ein Jahrzehnt nach 1968, an der Schwelle einer neuen Etappe: 1968 ging es darum, die Kunst aus ihrem Elfenbeinturm herauszuholen. Heute geht es um mehr: die Künstler zu befähigen, den vielfältigen Ansprüchen ihres neuen Publikums ebenso zu genügen wie ihr Recht auf Persönlichkeitsentfaltung wahrnehmen zu können. Das eine geht mit dem anderen einher. Anstelle einer autoritätäsgläubigen Kunstgeschichte werden deshalb an den Hochschulen Lehrpläne gebraucht, in deren Mittelpunkt die Erziehung zur selbstbewußten Aneignung der Leistungen bildender Künstler aller Zeiten steht. Diese

nicht allein, sondern nur mit der Unterstützung aller von der Bildungsmisere und vom Kulturausverkauf Betroffenen verwirklichen können. In diesem Sinne meinte Courbet: Der Realismus ist die demokratische Kunst. In Zukunft wird er deshalb auch nur in dem Maß vorankommen, in dem sich das Bewußtsein von der Brauchbarkeit der Kunst in den grundlegenden gesellschaftlichen Auseinandersetzungen unserer Zeit um Frieden, Demokratie und Mitbestimmung, um Fortschritt und Sozialismus entfaltet und weiterentwickelt.

Anmerkungen

- 1 Siehe die Artikel von Klaus Herding und Gabriele Sprigath in *tendenzen*, Nr. 120, Seite 41–47, und Nr. 122, Seite 34–38.
- 2 Aus Courbets „Brief an meine Schüler“, 25. 12. 1861, zitiert nach dem Katalog der Hamburger Ausstellung 1979, Seite 33.
- 3 Siehe: Werner Marschall, Padua und Performance, in: *tendenzen*, Nr. 124, Seite 6–7.
- 4 Nach: Süddeutsche Zeitung, vom 25./26. 11. 1978.

Gustave Courbet, *Der Felsen von Etretat nach dem Sturm*, 1869, Öl/Lw. 133 × 162 cm, Paris, Louvre

Ein Landschaftsbild und die außerkünstlerische Realität

von Wolfgang Gape

Während des tendenzen-Gespräches in Essen tauchte in einer Arbeitsgruppe die Frage auf: „Kann ein Landschaftsbild im herkömmlichen Sinn überhaupt noch in unserer Gesellschaft wirken?“

Es kann – als Beispiel die Geschichte des 1976 von Helmut Goettl gemalten Bildes „Badisches Dorf“, das auf der Goettl-Ausstellung im Gernsbacher Rathaus (22. 10.–30. 11. 1978) gezeigt wurde. In dem Ausstellungsprospekt schrieb ich: „Vor uns ein ‚Badisches Dorf‘, über dem sich Wolkenmassen türmen. Nicht Grecos Toledo, sondern der Ort Muggensturm bei Rastatt – der 1849 das Massaker der Preußen erlebte – begegnet der Naturgewalt. Wie in seinen Bildern der Klein- und Großstädte in Frankreich, Italien, Spanien und in den USA, so verdeutlicht Helmut Goettl das Dorf als sozialen Organismus. Die Ackerfurchen lenken den Blick auf die Reihe niedriger Wohn- und Bauernhäuser vor der Kirche aus dem 19. Jahrhundert. Enge Wohnungen, ein unverputztes Haus und ein abgestorbener Baum kennzeichnen das karge Leben, das sich trotz Technik und Fernsehen bislang nicht wesentlich verbessert hat. Zugleich der Kontrast zu den wenigen, die sich absondern: der sterile Bau des ‚Neureichen‘ auf der linken Seite, das größte Haus im Ort, dessen Giebel auf ‚schicke‘ Weise ein Fenster teilweise abschneidet.“

Das Bild wurde beachtet. Sogar die konservative Lokalpresse, die „Badischen Neuesten Nachrichten“ (BNN), druckte den Faltblattext mit einer Abbildung des „Badischen Dorfes“ ab, nachdem zuvor am 24. 10. ein Mitarbeiter der Zeitung sich treffend geäußert hatte: „Die heile dörfliche Welt führt Helmut Goettl mit der Ansicht von Muggensturm ad absurdum, denn hier stehen zwar noch Fachwerkhäuser, dazwischen bereits ‚neureiches Bauen‘, während die noch immer vorhandenen Ackerfurchen auf das Dorf zulaufen und zugleich von der Rheinebene her dunkle Wolken auftürmen: Konflikte werden in vielfacher Aussage signalisiert.“

Plötzlich, 3 Wochen später, dachte der

Autor dieser Zeilen anders, unter der Überschrift „Unrealistisches“ war zu lesen: Gape „verbreitet Unrealistisches über einen Realisten reinsten Wassers“. (Dieses wie die folgenden Zitate in: BNN, 15. 11. 1978.) Was war passiert? Der Journalist berichtet: Der Bürgermeister von Muggensturm, Josef Glaser, „besorgte sich das Geschriebene (den Prospekt, W. G.) samt der veröffentlichten Reproduktion des Ölbildes. „Das ist der größte Unsinn, der jemals über Muggensturm geschrieben wurde“ ... und nennt Grapes Beschreibung schlicht und einfach ein Pamphlet, das hinzunehmen er nicht gewillt ist.“

Nochmals eine Abbildung des „Badischen Dorfes“, nur ließ man jetzt den Himmel (weit über die Hälfte der Bildfläche) weg. Der Neubau wurde vom linken Bildrand angeschnitten; scheinbar dehnt sich nunmehr das Dorf auf dieser Seite weiter aus. Eifrig korrigierte der Kunstkritiker sein „Bild“ von Muggensturm: „Auf dem Bild laufen Pflugfurchen auf die Häuser im Mittelgrund, überragt von einem spätgotischen Kirchturm, zu. Die Gebäude zeigen die verschiedensten Zustände: Fachwerk, Neubau, bäuerliche Anwesen, einige Scheunen und auch ein unverputztes Haus. Das gewohnte Bild einer Siedlung, wie man es überall antrifft. Dunkle Wolken ziehen von Westen her, bedecken den Freiraum über dem Dorf und zeigen knapp über den Dächern am Horizont einen Silberstreifen. „Mit dieser Darstellung kann man sich einverstanden erklären“, meinte Bürgermeister Glaser, das ist Freiheit des Künstlers, wenn auch das Bild nicht dem entspricht, was Goettl 1976, als das Bild entstand, in Muggensturm sehen konnte.“

Das Dorf mußte schöner werden, statt des grau-weißen schmalen Streifens unterhalb der Wolkenmassen ein „Silberstreifen“. Aus dem historisierenden Kirchturm des 19. Jahrhunderts (der außerdem in einem Nachbarort steht) wurde ein „spätgotischer“. Demgegenüber stellt Goettl die eigentliche Wirklichkeit Muggensturms und anderer badischer Dörfer dar und zeigt, wie und warum sie sich wan-

delt. Wolken „bedecken den Freiraum über (!) dem Dorf“, das heißt die Dörfer heute und ihre Geschichte.

Doch der Muggenstürmer sagt, Goettls Bild entspricht nicht dem Dorf von 1976, und „Gape aus Karlsruhe habe die Entwicklung nicht nur der Gemeinde Muggensturm, sondern der übrigen Orte rings um Karlsruhe in den zurückliegenden Jahren verschlafen und nichts von dem bemerkt, was sich hier vollzogen hat und noch immer vollzieht“. Und setzt fort: „Die armen Teufel, die aus dem kargen Leben stammen, sind inzwischen Beamte im gehobenen Dienst geworden, andere fahren einen dicken Mercedes, und die Gemeinde Muggensturm hat einen kleinen Zoo eingerichtet, damit die Kinder, die aus den engen Wohnungen kommen und laut Herr Gape unter denkbar primitiven Bedingungen aufwachsen, wenigstens sehen können, wie eine Ente aussieht. Wir haben keine Neureichen im Ort, die sich absondern, denn irgendwie sind wir alle Neureiche geworden im Vergleich zum Leben vor 100 Jahren ...“

Der Bürgermeister sah deutlich, daß die Wirkung des Bildes nicht nur von dem Kunstwerk, sondern auch von den Besonderheiten des Betrachters abhängt. Ich antwortete in einem Leserbrief (BNN, 2. 12. 1978): „Niemand bezweifelt, daß sich die Orte in der Nähe Rastatts seit 100 Jahren enorm verändert haben. Aber wie und weshalb? ... In- und ausländische Arbeiterfamilien leben hier selbstverständlich sorgenlos, wenn sie sich gebrauchte Mercedes-Wagen kaufen (ich meine das ironisch). Die Einwohner von Muggensturm, die in den umliegenden krisenfesten Betrieben sich ihren ungefährdeten Wohlstand verdienen, sind natürlich nicht von der Tatsache betroffen, daß der Landkreis Rastatt die höchste Arbeitslosenquote innerhalb Baden-Württembergs aufzuwe-



sen hat. Warum wurde nicht längst in Muggensturm ein ausreichendes Jugendzentrum eingerichtet? Doch Herr Glaser ist stolz auf seinen ‚kleinen Zoo‘. Was halten Sie von der Pseudofußgängerpassage in der City von Muggensturm, die menschliches Wohnen und Urbanität suggerieren und von der Tatsache ablenken soll, daß unaufhörlich das historisch überkommene Dorfgefüge brutal durch Bodenspekulation usw. zerstört wird?

Das Dorfbild Goetts wirkte auf eine konkrete außerkünstlerische Realität, auf das Dorf zurück, von der der Maler ausging. In dem das Bild auf die soziale Praxis der Wirklichkeit hinweist, löste es indirekt eine Diskussion über die Gegenwart dieser Landschaft und ihre Geschichte aus. So empörte sich der BNN-Mitarbeiter am 15. 11.: „Wie leicht hätte es Dr. Grape, sich über reale Änderungen in den Gemeinden zu informieren, die man heute nicht mehr ‚Dorf‘ nennen kann und die es im ‚Badischen‘ nicht mehr gibt. Auch so nicht, wie es Goettl – der Realist – 1976 noch zu sehen glaubte. Über den Wandel – ob begrüßenswert oder nicht, steht hier nicht zur Debatte – wurde und wird viel geschrieben: Informationen sind aus allen Gesichtswinkeln vorhanden. Ähnlich verhält es sich bei Dr. Grapes Behauptung vom ‚Massaker der Preußen‘. Auch hier wäre es gut gewesen, er hätte sich vorher über den Verlauf der Kämpfe um Rastatt im Frühjahr 1849 besser informiert oder den dummen Schlenker weggelassen...“

„Freiheit des Künstlers“ ja, aber keine Debatte über den Wandel oder über die Sicht des Malers, die angeblich nicht richtig ist. Demnach war auch der baden-württembergische Landwirtschaftsminister nicht informiert, der am 18. 11. behauptete: „Die Siedlungsstruktur Baden-Württembergs wird wesentlich durch die über 8500 Dörfer mitgeprägt“, oder die BNN, die am 8. 2. 1979 verkündeten: „Baden-Württembergs Dörfer von Verödung bedroht.“

Die Preußen gehören zur Geschichte der badischen Dörfer, deshalb fragte ich in dem Leserbrief: „Bestreiten Sie, daß während der Belagerung der Befehl am 7. Juni ausgegeben wurde, den Beschuß der Festung vor allem auf die Gebäude der Zivilbevölkerung zu konzentrieren? Daß noch am Abend des 23. Juli etwa 5000 Gefangene in den finsternen Kasematten eingepfercht wurden? Daß die preußische Generalität den Typhus als Henkersknecht der Exekutionskommandos in den Festungsgräben von Anfang an miteinplante? Daß die Zahl der heimlich zu Tode Gequälten um ein Vielfaches die der standrechtlich Erschossenen übertrifft? – Die ‚Siegesdenkmäler‘ der Preußen stehen auf

den Feldern vor Muggensturm, dort draußen geht der Preuß/der Preuß hat eine blutige Hand/die streckt er über's badische Land“. So wird man damals auch in diesem Dorf gesungen haben. Aber vielleicht kennen Sie nur die erste Liedzeile: ‚Schlaf, mein Kind, schlaf leis...‘“

Innovation und Überfrachtung

„Um das Typische im einzelnen aufzuweisen, reicht oft die naturalistische Malweise ... nicht aus“, schrieb Uwe M. Schneede im Vorwort des Hamburger Ausstellungskataloges „Internationaler Realismus heute“ (S. 8). Vorausgesetzt, daß damit eine annähernd naturhafte Formaufassung gemeint ist, wie steht es denn hier mit Goetts Bild?

Für die Konservativen ist die Sache eindeutig: „Wo nicht die Phantasie, das schöpferische Ingenium die entscheidenden Impulse gibt, sondern die Naturvorlage, ist nicht viel zu erfinden“, reagierte abwehrend Otto Gillen auf die Ausstellung (BNN, 27. 1. 1979). Der Widerstand gegen die „Naturvorlage“, dieses Denken im inneren Bereich des hehren Geistes führt dazu, die Bildaussage vom Formalen zu trennen bzw. ihm unterzuordnen.

Die Anzahl der Realismus-Anhänger ist gewachsen – abgesehen davon, daß man immer weniger „Realismus“ pauschal ablehnt, das wäre ja rückschrittlich. Doch mehren sich auch hier – oft sehr unterschiedliche – Bestrebungen, vom Inhaltlichen abzulenken. Da resümiert Peter Iden in seiner Rezension der Courbet-Ausstellung Klaus Herding: „Das Revolutionäre der Malerei Courbets bestehe nicht so sehr in der Wahl der Sujets als vielmehr in seinem Gebrauch der Farbe“ usw. (Frankfurter Rundschau, 23. 1. 1979). Bedenklicher als dieser simplifizierende Satz stimmt, daß man sich in der Realismus-Ausstellung u.a. für „Fotorealisten“ einsetzte, aber gegen die Aufnahme der Künstler aus der linken BRD-Ecke, der „Künstler um die Zeitschrift tendenzen“ wegen „inhaltlicher Überfrachtung“ aussprach (Schneede in der Diskussion am 4. 2. 1979 im Badischen Kunstverein Karlsruhe). Es gehe nicht an, daß „die ästhetische Form nur dienenden Charakter hat“; auch Goettl wurde bei der Ausstellungsvorbereitung ausjurirt.

Selbst die historische Leistung dieser „Tendenz-Künstler“ wird beiseitegeschoben. Schneede erwähnt in dem Ausstellungskatalog den Hofer-Grohmann-Streit 1955: „Von da an war es aus mit dem Realismus in der Bundesrepublik Deutschland“ (S. 10). In demselben Jahr definierte Willi Colberg ein Ziel, das von vielen Kün-

stern vor 1955 und in den folgenden Jahren beachtet wurde: „Ich bin überzeugt, daß das Studium der Natur unbedingt mit dem Studium der gesellschaftlichen Realität verbunden werden muß“ (Bildende Kunst 1955, H. 4, S. 270). Doch nach Schneede führte „die englische Pop-art (wenn wir hier von der europäischen Kunst sprechen ...) wieder figurale Motive ein“ (S. 10).

Spürbar zunehmend wird die „Innovation“ der Form zum Qualitätsstempel progressiver Autoren, die für eine Kunst der gesellschaftlichen Verantwortung eintreten. Der „Neue Realismus“ heute – wie es bei Jost Hermand heißt – macht „uns die Realität von konkret-utopischer Warte aus“ nur dann „historisch einsichtig“, „wenn man vom banal Daseinden abstirbt, wenn man die Methoden der ‚konzeptionellen‘ Kunst aufgreift ...“ (Stile, Ismen, Etiketten, 1978, S. 162).

Selbstverständlich soll hier nichts gegen die jeweils notwendigen neuen gestalterischen Möglichkeiten des Realismus gesagt werden. Doch ist mit diesen Vorstellungen vom Zukünftigen die Gefahr verbunden, daß die Vielfalt des realistischen Kunstschaaffens eingeengt und der Zusammenhang mit der Komplexität des gesellschaftlichen Lebens reduziert wird. Überspitzt gesagt: Allein die Reaktionen auf Goetts „Badisches Dorf“ demonstrierten den Wert und die Aktualität eines solchen Landschaftsbildes.

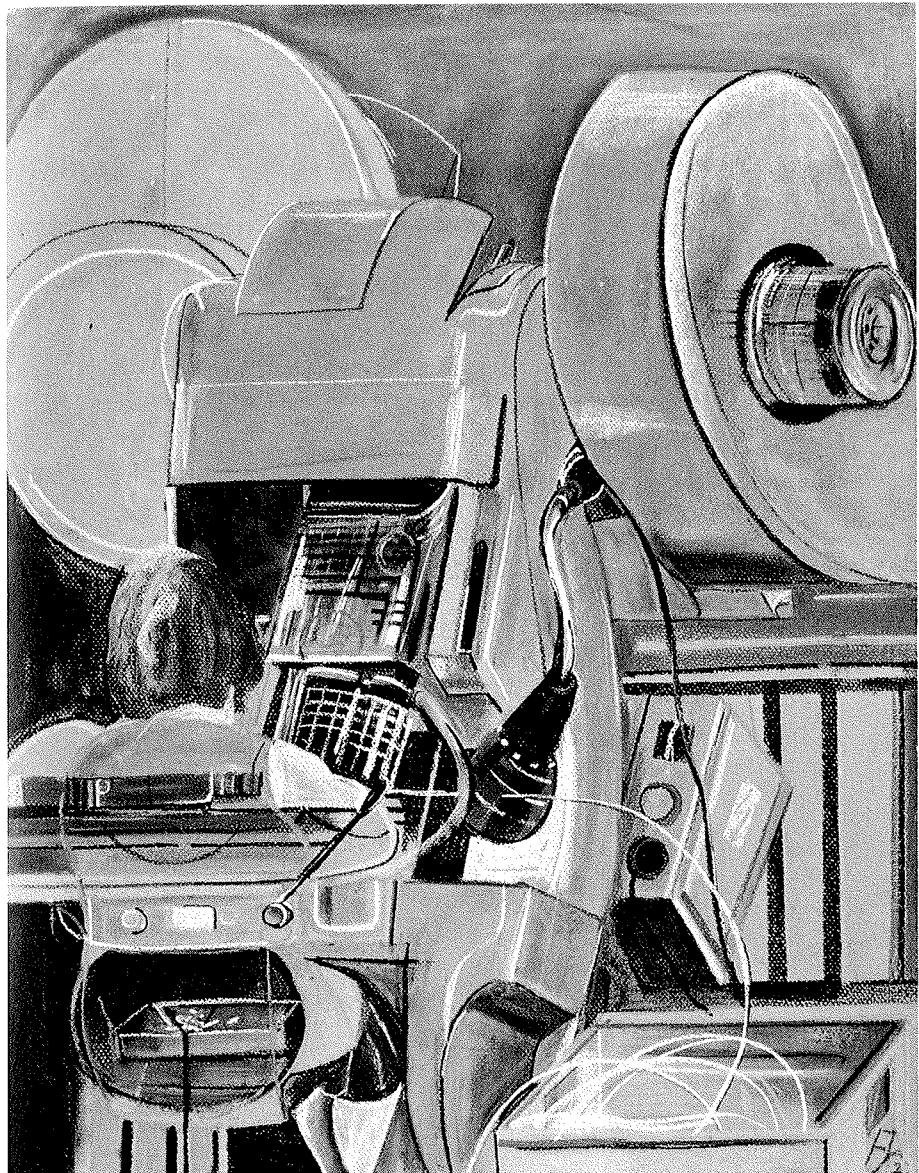
Warum will man die offensichtliche Aktualität der Realismus-Sätze von Brecht einschränken mit einem Argument, das gerade für Brecht spricht? Herding, in dem Katalog (S. 20): „Aber selbst Brechts berühmte Definition: ‚Realistisch heißt: den gesellschaftlichen Kausalkomplex aufdeckend / die herrschenden Gesichtspunkte als die Gesichtspunkte der Herrschenden entlarvend ...‘ – selbst diese Definition ist (und das entspricht Brechts eigenem prozeßhaften Denken) heute nicht mehr ohne weiteres anzuwenden oder einzulösen, jedenfalls nicht in einem Staat, in dem jemand, der vom erwähnten Standpunkt aus schreibt oder malt, an der Ausübung seines Berufes gehindert werden kann.“ Obgleich Brecht 1938 seine „Parolen für die zeitgenössische deutsche Literatur“ im Ausland schrieb, waren sie doch für „die Masse der Leidenden“ gedacht.

Hermann Raum warnte auf dem VIII. Künstlerkongreß vor der „Einäugigkeit“, „mit der bisweilen das ‚Neue‘, das ‚Originelle‘ gefordert oder von einem Nachholbedarf anhäufig falsch verstandener bürgerlicher Moderne gesprochen werde“ (siehe den Bericht von Werner Marschall, in: Tendenzen 123, S. 66). Auf uns übertragen, könnte diese Warnung auch zutreffen.

Ein Maler bei SEL (ITT)

von Gabriele Sprigath

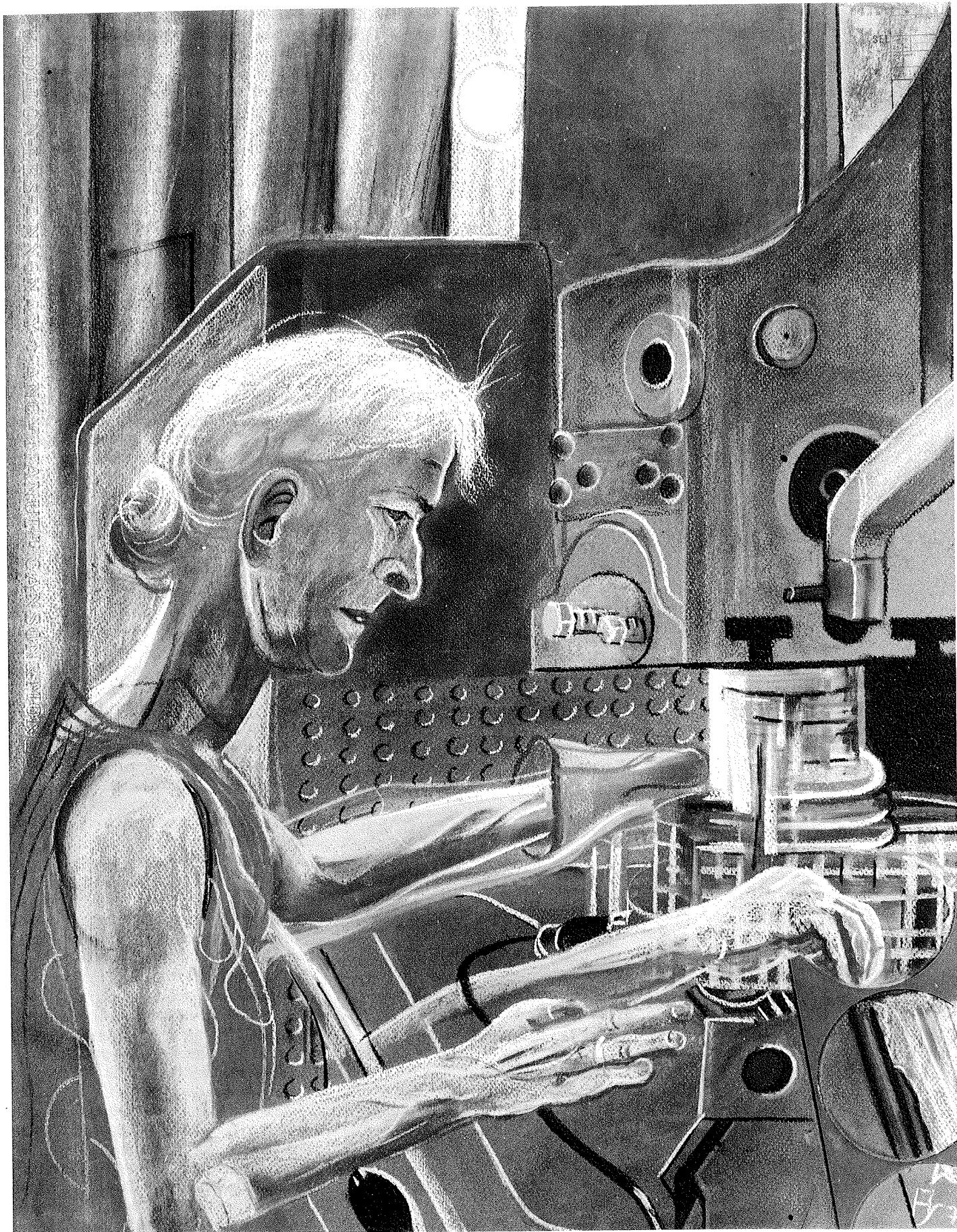
Hans Joachim Schreiber, In der Stanze, 1978, Pastell 65 × 50 cm



Hans Schreiber hat viel Zeit und Geduld darauf verwandt, seinen Plan zu verwirklichen: in einem Westberliner Großbetrieb zu zeichnen. AEG-Telefunken und Siemens lehnten auf Anfrage ab. Osram mußte ein Jahr lang überlegen, ob man den Künstler überhaupt zu einem Gespräch bitten könne. Bei SEL in Berlin-Tempelhof klappte es dann nach dreimonatiger Beharrlichkeit.

SEL-Standard-Elektrik-Lorenz, eine Tochterfirma von ITT, Hauptsitz New York, beteiligt am Sturz der Allende-Regierung in Chile – ein berüchtigter Multi. Kurz ein paar Daten: 1880 hatte Carl Lorenz die Telegraphenanstalt in Berlin gegründet. 1927 arbeiteten in Tempelhof 2600 Beschäftigte. 1930 ging die Zahl infolge der Krise auf 1600 zurück. Im gleichen Jahr wurde der Betrieb, der bis dahin in Deutschland das ganze Feld der elektrischen Nachrichtentechnik-Telegraphie und Telephonie – über Draht und drahtlos – abgedeckt hatte, von der ITT geschluckt. Dann kam die Nazizeit: Wie so viele Konzerne profitierte die ITT-Lorenz-Familie von der forcierten Rüstungsproduktion. Die Zahl der Beschäftigten stieg von 3000 im Jahr 1933 auf 25000 im Jahr 1945. Auf Betriebsebene machte die Belegschaft das durch, was Deutschland im nationalen Maßstab erlebte: Terror und Unterdrückung des Naziregimes, brutale Zerschlagung jedes Widerstandes gegen die Kriegspolitik. Wer nicht in der Produktion für den Krieg arbeitete, wurde an der Front als Kanonenfutter verwertet. Nach der Befreiung vom Faschismus schien sich ein Neubeginn abzuzeichnen: Belegschaftsmitglieder, die vor 1933 in der KPD und in der SPD organisiert gewesen waren, fanden sich zusammen, um über die Weiterführung des verwaisten Betriebes zu beraten: Seit dem 28. April 1945 hatte sich die Direktion mit den Nazis aus dem Staub gemacht. Der bald danach gewählte Betriebsrat verlangte von jedem Arbeitswilligen eine eidesstattliche Erklärung, nicht Mitglied der NSDAP oder einer ihrer Satellitenorganisationen gewesen zu sein. Doch schon am 6. Juli 1945 wandte sich das Blatt: Das Werk wurde von US-Truppen besetzt, in deren Nachhut auch die alte Direktion wieder auftauchte und die alten Stellen besetzte.

Seitdem ist die Geschichte des Betriebes von Kämpfen der Belegschaft gegen die Anarchie kapitalistischer Wirtschaftspolitik gezeichnet. Eine dramatische Phase hat mit der verschärften Rationalisierung in den siebziger Jahren begonnen: Verlegung („Umsiedlung“) nach Stuttgart, Neubewertung der Arbeit und Neueinstufung der Lohngruppen, die Konzentration der auf zwei Berliner Betriebe verteilten Fertigung auf dem Tempelhofer Gelände



(1974/75) betreffen mit ihren katastrophalen Auswirkungen gleichermaßen Arbeiter und Angestellte. 1975 gab SEL-Direktor Richter bekannt, daß jeder fünfte Angestellte seinen Arbeitsplatz verlieren würde. Drohende Arbeitslosigkeit und Lebensangst beherrschten das Betriebsklima, während die SEL-Direktion mit aufwendiger Werbung ihr Image als „Traumfabrik“ in der Öffentlichkeit zu pflegen versucht.

Vermutlich hat sie den Maler Hans Schreiber um ihrer Glaubwürdigkeit willen in den Betrieb gelassen: Eine Ablehnung hätte sich auf der Betriebsversammlung schlecht gemacht und nach Angst vor einem bildenden Künstler ausgesehen. Daß sie dann auf die Pastelle von Hans Schreiber seismographisch empfindlich im Sinne der Konzerninteressen reagierte, zeigte sich bei der ersten Ausstellung in der Betriebskantine. Hans Schreiber hatte sie unter den Titel „Akkord bei SEL“ gestellt. Daraufhin bestand Direktor Richter auf Abänderung des Titels in „Arbeit bei SEL“. Als dann Drucke der Pastelle im Beratungszentrum der BEWAG (Berliner Elektrizitätswerke) gezeigt wurden, intervenierte der SEL-Vorstand erneut. Der BEWAG-Vorstand ließ daraufhin die Blätter ohne Begründung abhängen. Auf Druck des Berufsverbandes bildender Künstler hin wurden sie dann zwar wieder aufgehängt, aber ohne Titel. Dieser Kompromiß war sinnvoll, um nicht das Ausstellungsprojekt der BEWAG – alle zwei Monate wechselnd fünf Künstler mit Druckgrafiken vorzustellen – zu gefährden.

Allein diese Fakten belegen die Wirksamkeit der scheinbar unpolitischen Motive: Menschen bei der Arbeit im weitesten Sinn. Hans Schreiber hat in diesem Betrieb in Tempelhof zwei Monate lang täglich acht Stunden, also eine Schicht lang, mit farbigen Kreiden gezeichnet. Er hat, wie er sagt, dort sehr geduldige Modelle gehabt: Wo findet ein Maler heute schon Modelle, die acht Stunden lang mehr oder weniger in der gleichen Stellung verharren? Er ist mit einem klaren Anspruch an diese Arbeit herangegangen: Arbeit im Betrieb nicht als Exotikum in ein schlichtes Abbild zu bannen, sondern vorurteilsfrei sich auf ihre Bedingungen und Auswirkungen auf die Menschen einzulassen, um „Umformulierungen des optisch Sichtbaren“ zu finden. Deshalb hat er sich nicht auf die Arbeit an sich als Motiv beschränkt, sondern auch die Menschen an der Bushaltestelle, die Pausen, den Arbeitsplatz als Stilleben, die Gesamtbetriebsversammlung, den Betriebsrat und das Management und An-

sichten des Betriebes in 50 Pastellen gezeichnet. Nur mit dieser Haltung ist es ihm im Grunde möglich gewesen, die Fremdheit und das Mißtrauen zwischen seinen Modellen und ihm als Maler zu überwinden. Weil er sie als Menschen ernst genommen hat, sind Bilderfindungen wie z. B. „Die Fraumaschine“ entstanden, in denen sich die Betroffenen – die Arbeiter und die Direktoren auf jeweils andere Art – wiederfanden. In das bei der Kantinenausstellung ausliegende Buch hat ein Kollege des Betriebes geschrieben: „Vielleicht erkennen jetzt mehr Leute in diesem Spiegel, was sie kaputt macht.“

nicht weniger. Fange mit einer Totalen an: 5–6 Frauen an der Taktstraße. Einmontiertes Strandfoto zeigt gewünschte Außenwelt. Eine Jugoslawin ist in ihre Heimat gefahren. An ihrer Stelle schauen die weißen Fabrikbacksteine durch (letzte Fassung, im Atelier gemacht, später vernichtet). Dann ursprüngliche Idee durchgesetzt: Rückenfigur mit angestrengt arbeitender Hand und ihr gegenüber, frontal sichtbar, die türkische Kollegin. Einmontierte Arbeitsanweisung. Urlaubsfoto im Hintergrund durch Bandkörbe hart überschnitten.

3. Tag: 2 typenmäßig gegensätzliche Frauen, Gegenlicht, gefängnisähnliche Fensterverstreubungen, draußen duftig-fröhlich-blauer Himmel, der sich um nichts kümmert. Taktstraße nur linear angedeutet, um Gesicht nicht zu vernichten. (Die Körbe laufen dauernd vor den Gesichtern lang, schwierig, ein Gesicht öfter mal im selben Blickwinkel und unverdeckt zu sehen.) Porträthaftlichkeit nicht perfekt angestrebt, eher Typisierung. Aber auch die Frauen erkennbar. Natürlich Hauptinhalt der Bildbetrachtung während der Pausen oder sonst mal zwischendrin. Ironisch-ablehnende („wat – wie sieht'n die Sigarette in den Jesichte aus?“) bis zustimmende Kommentare. In den Pausen bilden sich Gruppen bis zu 30 Personen, besonders, wenn ich mal weggehe, und reden dann besonders lebhaft. Der Wunsch, „schön“ abgebildet zu werden, wenn möglich, vorteilhafter als auf dem gelungensten Foto, ist unüberhörbar. Besonders Augen sind wichtig. Die knackige Rothaarige (vorher 9 Jahre Stanzerei – Narben von abgerutschten Eisenblechen auf ihren Unterarmen belegen eindringlich ihre Arbeitserfahrungen) bringt mir am nächsten Tag Zeichnungen mit. Wahrscheinlich durchgepauste Pin-up-Fotos, sehr lange künstliche Augenbögen, ebenso Lidschatten usw. Sie meint, so sei's richtig, so müßte ich's machen. Ich sage ihr, was ich davon halte, obwohl das sicher ihr Mann gezeichnet hat. Sie erkundigt sich nach dem Preis des Pastells, ebenso die junge Kollegin, die auch drauf ist. Ich getraue mich nicht, den vollen Preis zu nennen, sage zu ihnen, mit 180.– wärt ihr dabei, wohl wissend, daß sie am Tag vielleicht nur 50.– machen. Und das bedeutet auch schon das Ende der Verhandlungen. Ich verspreche ihnen Fotos der Arbeit.

Stanzerei

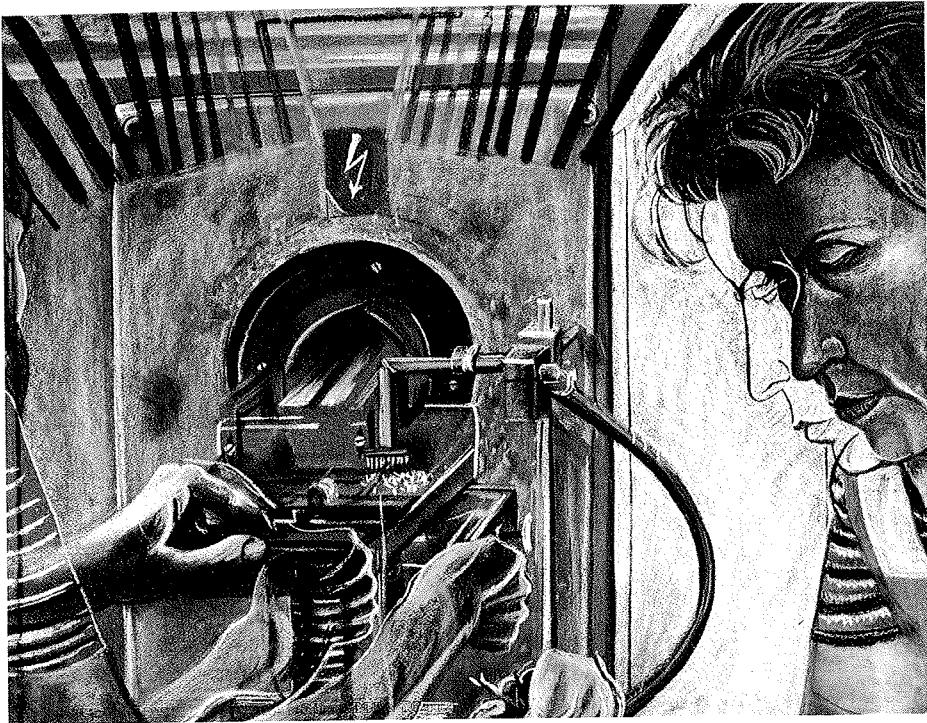
Lagebericht eines Facharbeiters, der den Laden seit Jahren kennt, vorher Berlin-Führer für Jugend- und Gewerkschaftsgruppen (kommt 3–4mal am Tag gucken – die Männer überhaupt öfter,

Aus den Arbeitsprotokollen von Hans Schreiber

Telefonfertigung

Langsam laufendes Band. Die Frauen setzen, meist mit Hilfe von Pinzetten, kleine bis winzige Einzelteilchen in Telefonhörer und Gehäuse ein. Auch Lötungen. Die Arbeitsplätze werden in Abständen gewechselt. Arbeitsanweisungen detailliert an jedem Platz. Handgriffe beschrieben. Akkord. Die Mindeststückzahl (= 100 % Lohn) ist bekannt. Wird hier von den meisten geschafft. Der Platz, an dem ich zeichne, wird als besonders begehrtes angesehen; relativ leichte Normerfüllung. Am Band alles Frauen, Türkinnen, Griechinnen, Jugoslawinnen, Westberlinerinnen. Männer, oft auch Ausländer, als Zubringer von Einzelteilen. Deutsche Meister in Anweise-, Aufpasse- und Überwacherfunktionen. Abteilungsschef aufgestiegener Jugoslawen mit bemerkenswerter Vermittlerfunktion zu ausländischen Kollegen. Arbeitszeit fließend von etwa 6 Uhr 30 bis 14 Uhr 30. Pausen 9 bis 9 Uhr 15 und 12 bis 12 Uhr 15. 2mal 20 Minuten steht das Band zusätzlich still. Das haben sich die Frauen dieser Abteilung erkämpft. Spannungen eher zwischen Türkinnen und Jugoslawinnen als zu Deutschen. Kontakt zu mir, Berliner-Schnauze-Ton mit ironisch-fröhlichen Bemerkungen wie: „So etwas (zu zeichnen) ist ganz aus der Mode gekommen, das hat in den zwanziger Jahren die Kollwitz gemacht. Das ist heute kaum drin; prima.“

Es ist Urlaubszeit, alle reden davon; ich klebe Urlaubsfotos mit in die Pastelle. Die Verbliebenen arbeiten dafür natürlich



können sich's wohl einteilen -; er will zu kommenden Ausstellungen eingeladen werden; viele wollen das - ich samme Adressen): „Am Anfang waren nur Westberliner in der Stanzerei: Frauen, Männer als Zubringer, Einrichter und Meister. Da war alles noch ganz gemütlich. Dann kamen die Ausländerinnen. Wollten in kurzer Zeit viel Kohle machen. Drückten die Normen. Arbeiteten mit unerlaubten Mitteln: Fingereinsatz ohne Magnethalter. Natürlich gab es da auch Verletzungen. Eine verstellt nach Schicht die automatische Registrierung an der Maschine, so daß die deutsche Schichtkollegin die Stückzahl nicht schaffen konnte. Natürlich gab's und gibt es noch große Sprachschwierigkeiten. Bis heute gibt es im ganzen Betrieb keinen Dolmetscher für die ausländischen Kollegen, obwohl das sehr wichtig wäre und seit langem gefordert wird.“

Mein erstes Motiv in der Stanzerei „Die Fraumaschine“. Ein grünes Maschinenungeheuer, 2,5 m hoch, hämmert in einem erbarmungslos-gleichmäßigen Rhythmus auf Eisenblech ein und stanzt Löcher rein. Die Frau davor (15 Jahre Betrieb, nur Stanzerei) sitzt mit Berührungskontakt daran. Alle 2–3 Minuten Hebel runter, Schnitt mit der Eisenschere. Dann wieder das Rattern der Maschine, die auch allein, ohne all die andern den Zementhocker in leichte Schwingungen versetzen kann. Ich habe die Maschine durch die Frau hindurchgezeichnet, sie ist untrennbar mit ihr verbunden. Metallkasten mit kleinen Eisenstäben genau in Höhe der unteren

Bauchhöhle. Die Gebärmutter als Eisenkammer. Die Kollegen drumherum verstehen das sofort, Zustimmung, so vorzugehen.

Polaroidfoto in Kopfhöhe ermöglicht Identifikation (Spiegelfunktion). Obwohl die Sache hart ausfällt, findet auch sie es offenbar gut (oder angemessen?). Ein älterer Kollege erkundigt sich nach Erwerbsmöglichkeiten. Er hat die Maschine jahrzehntelang gewartet, und das Ganze hier sei ihm so ans Herz gewachsen, da hätte er das Blatt verdammt gern als Erinnerung, nach der Pensionierung, zu Hause. Wieder scheitert's am Preis, aber ich denke jetzt an eine Siebdruckauflage, das macht's erschwinglich.

2. Motiv: Türkische Stanzerin. Ackert wie besengt. Hat verschlafen. Macht die Mittagspause durch. Weit über Soll. Bin die ganze Schicht über an ihr dran. Gewöhnt sich bald an mich. Kopf auf dem Blatt ruhig-konzentriert (sie peitscht die Metallstücke mit Willenseinsatz regelrecht durch die Maschine – wie lange wohl?) Arme und Hände 5fach, um die regelmäßig wiederkehrenden Handgriffe zu demonstrieren. (Sitze verzeihe mir, ebenso die Doppel- und Vielbelichter in der Fotografie. Und natürlich die alten Griechen: Salto über einen Stier, Ablauf in 5 Phasen). Ich arbeite zu denselben Zeiten wie die Frauen. Wenn die Maschine steht, kann ich kaum weiterarbeiten. Das überträgt sich. Viele essen bei den Maschinen, obwohl das nicht sein soll. Das Kantinenessen ist für 2 DM ganz anständig.

Viele sagen, sie wollten auch lieber zeichnen als ihrer mark- und eingeweidefressenden Beschäftigung nachgehen. Natürlich relativiert dies sofort der Hinweis auf Verdienstchancen, auf meinen Neben- (oder Haupt-)erwerb als Taxifahrer und auf die lange Zeit des Lernens. Die Türkin mit den 5 Händen findet sich nicht schön genug. Ihre Nase ist ihr zu lang geraten, und auch das Gesicht, durch die dauernden Bewegungen leicht aus den Fugen, spricht sie nicht an. Da helfen auch keine Hinweise auf die Dicke der Pastellstifte und die Zusammenstellung der Farbtöne auf dem Blatt. Sie lehnt ab. Möglicherweise hat sie sogar recht, von ihr aus gesehen. Andere Frauen kommen, wollen auch gemalt werden. Ich muß oft mit Flunkern abwehren. Männer weisen wie Springhähne auf hübsche Frauen hin, die ich malen soll. Ich sage: Hübschheit alleine interessiert mich nicht, ich will die Wahrheit, die Realität am Arbeitsplatz. Im Grunde kapieren sie. Wenn mich etwas anspringt, brauche ich eine Zeitlang. 5–15 Minuten Zuschauen, bis die Bildidee kommt. Dann ändert sich beim Machen immer noch einiges oder wird umgestoßen. Manchmal gibt's auch keine Idee. Flüchtige Skizzen zu machen, halte ich für der Sache nicht angemessen.

Die erste Woche in der Stanzerei ist bei nahe um. Heute kommt der Abteilungsleiter für Stanzerei, Bohrerei, Dreherei und guckt sich die Sachen an. Versteht die formalen Lösungen sofort, versucht die Knochenarbeit zu rechtfertigen. Nicht für alles würden sich vollautomatische Maschinen lohnen. Schließlich hatte auch gerade diese Billigproduktion von kleinen Einzelteilen uns wesentlich zu unserem Lebensstandard verholfen. Daß sich die Frauen (mit 900,- DM bis 1200,- DM) das Familienauto natürlich nur leisten können, weil der Mann ebenso schubbert und das Kind zur Krippe gebracht wird, muß dazu gesagt sein. Schneidet die Bedingungen in der DDR an. Die würden ja auch noch mit veralteten Maschinen arbeiten. Ich meine, dann seien eben Bedingungen an solchen Arbeitsplätzen das entscheidende: die Festlegung der Normen, Pausen, Sicherung der Arbeitsplätze, kulturelles Angebot, ärztliche Betreuung, letztlich die Entscheidung über die Verwendung der Gewinne.

Zweite Woche in der Stanzerei

Am Montag Mühe, etwas zu finden, was mich wirklich interessiert. Dann nach einer halben Stunde in der Spritzerei: kleine Metallteile werden unter Öldruck und 140

Grad Hitze mit Plastikteilen verbunden.

Draußen brennt die Sonne, 26 Grad, Badewetter. Ich mache blauen Himmel mit netten Wölkchen im Hintergrund, obwohl eigentlich nur eine Kellertreppe zu sehen ist. Ich phantasiere sie zu einer zart blau-roten Himmelsleiter um, versuche durch Gegensätze zu steigern. Die Maschine wird sehr mächtig, der Kopf ist kaum im Bild. Der Meister bemerkt sofort den Wecker, da wo nur Meßapparate zu sehen sind. Die Kolleginnen finden die Spritzerin gut getroffen, ihr gefällt's auch, trotz vorhandenem Doppelkinn, sie zeigt's überall rum.

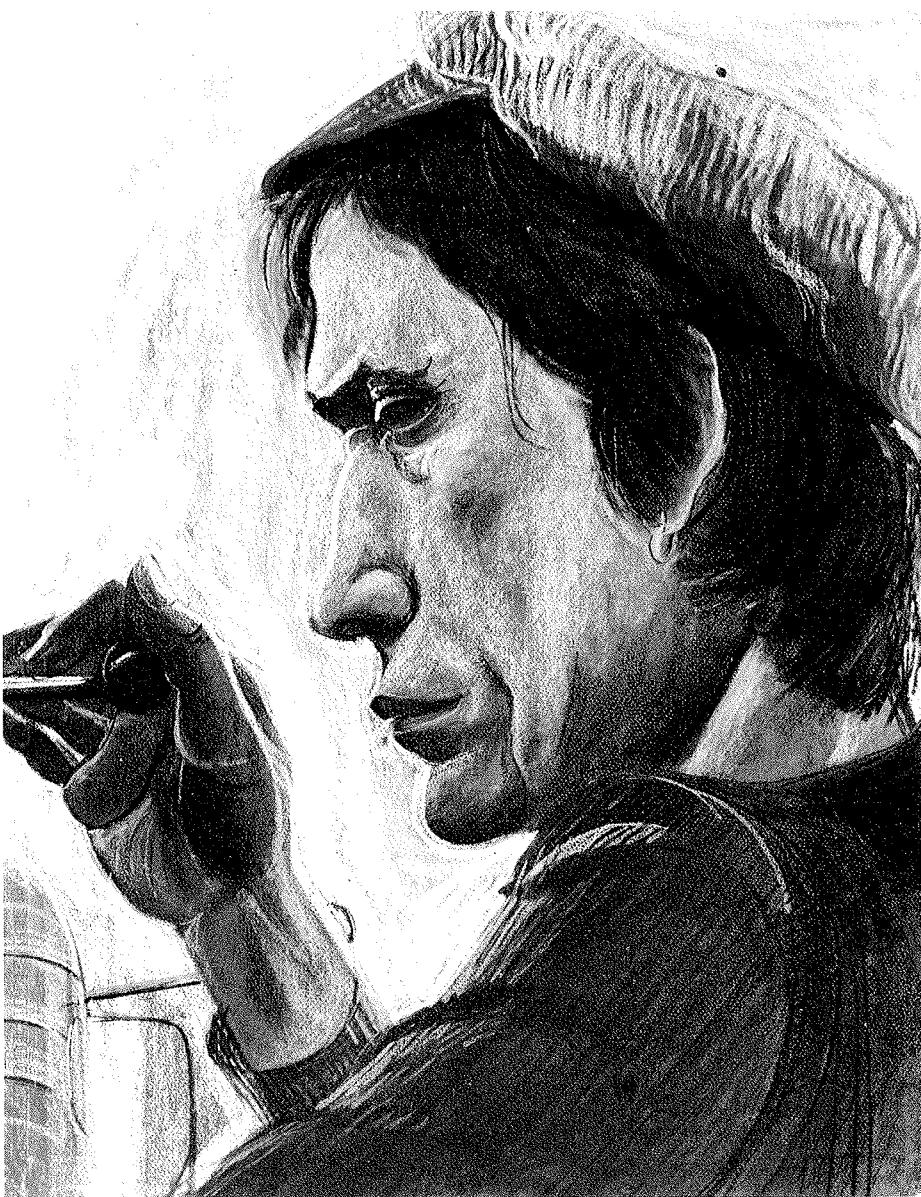
Dienstag: Endlich ist die etwas ausgemergelte alte Frau in der Stanzerei wieder an der Maschine. Ich nehme meinen Mut zusammen, frage und mache mich ran. Entpuppt sich als sehr angenehm normal, lässiger als die hübschen Jungen, souveräner bei der Arbeit, die sie schon lange kennt. Ein Finger ist weg. Ich helfe ihr während der Schicht, Kreissegmente für Telefonhörer abzupacken, die sie unter Hitze und Öldruck stanzt. Stückzahl 6800. Sie schafft über 7000 (110%). Alle Frauen in der Stanzerei sind in den Leichtlohngruppen 1 und 2. Das entspricht etwa 800,- DM netto. Man kann bei Tempo auf 10-11 DM pro Stunde kommen. Das schaffen natürlich nur die Jungen. Die Alte bringt an manchen Maschinen nur mit Mühe die Norm. Man setzt sie nicht an die härtesten Sachen. Schicht von 6 bis 14.30 Uhr. Danach Ablösung. Das Blatt ist ziemlich erschreckend geworden, trifft aber voll zu.

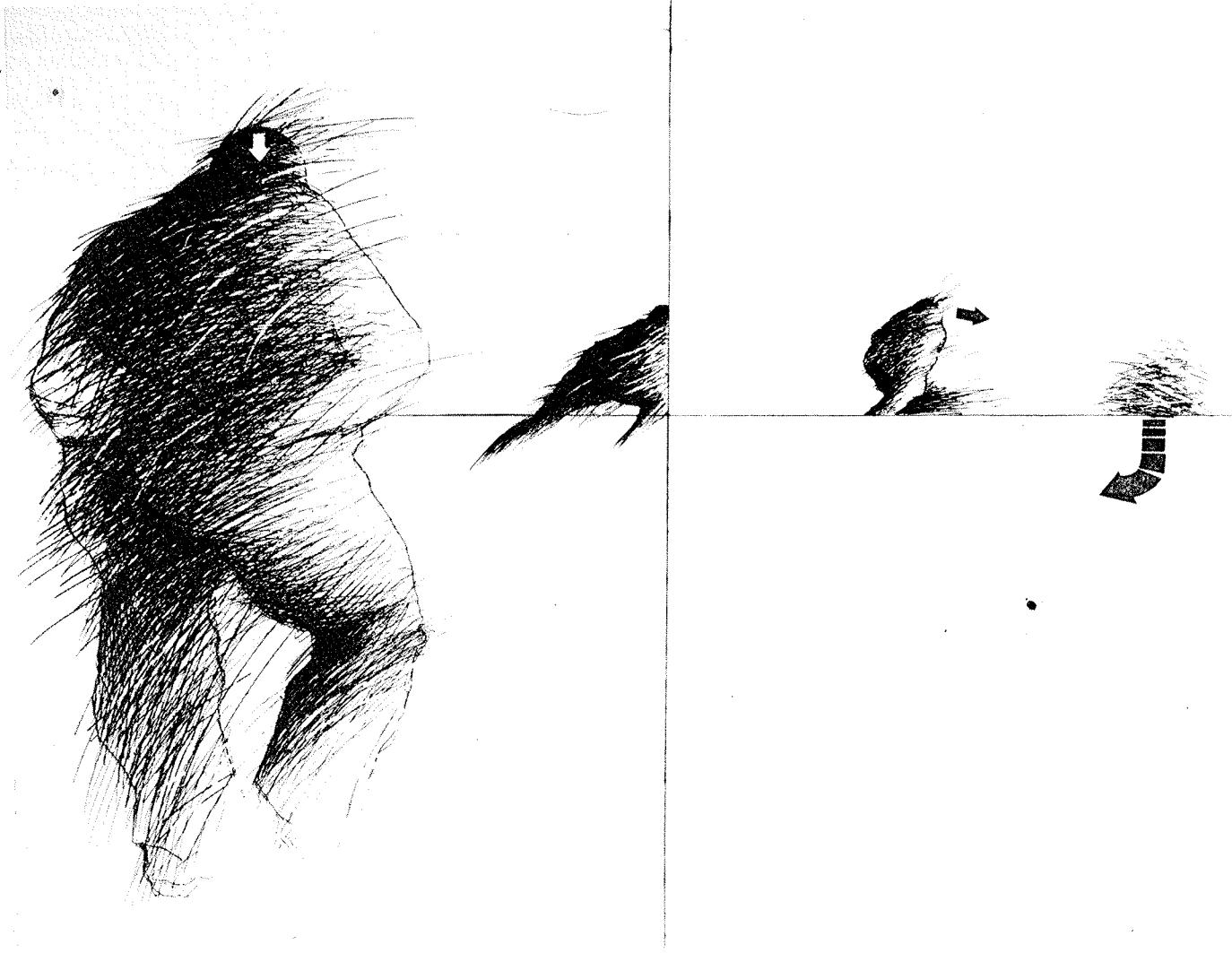
Zur Zeit laufen ständig Zeitstopper durch die Abteilungen. Jeder Handgriff wird überprüft. Es soll eine Umstellung auf elektronische Meßwerte erfolgen. Also Verschärfung der Arbeitsetze. Manche kriegen schon das Flattern, wenn der Herr ankommt, können sich nicht konzentrieren. Frau an halbautomatischer Bohrmaschine prägt sich ein. Sieht morgens schon jammervoll aus. Gegen Schichtende zum Erbarmen. Werde versuchen, das Gesicht in 2-3 Phasen festzumalen, widersetzt sich. Ich quäle mich den ganzen Vormittag bis 12 Uhr ab, um es einigermaßen ruhig und treffend aufs Blatt zu Sie ist einverstanden. Anfangs ist sie sehr befangen, besonders als ich an ihrem Gesicht bin. Sie kann sich schwer konzentrieren. Ich störe sie. Sie mich auch. Ich versuche abzuschalten, auf ihre Handgriffe und Nebensachen zu achten, bis sie sich an mich gewöhnt hat. Allmählich geht es. Sie vergibt mich. Ihr Gesicht macht Veränderungen durch. Es ist schwer zu packen, bringen, muß es zweimal wieder wegwi-schen, bin selbst unruhig. Dann ist der Berg überquert. Die linke Hälfte mit dem

aufgelösten Gesicht gelingt in kurzer Zeit. Es nähert sich das Ende der Schicht, 14 Uhr, morgen beginnt ihr Urlaub. Das Gesicht gerät in Auflösung. Mundwinkel zucken, die Stirn ist in Falten, dauernd in Bewegung. Alles flattert dem Ende entgegen. Sie steckt mich durch ihren Rhythmus und nervösen Kampf an, ich arbeite beinahe so wie sie. Ein paarmal, wenn ich wegsehe oder bei dem Blatt bin, registriert sie meine eigene Angespanntheit und grinst. Vielleicht täusche ich mich auch, und sie denkt was ganz anderes, z. B.: Du hast's ja ganz gut, mein Söhnchen, macht dir großen Spaß. Als ich ihr das Blatt zum Schluß zeige, ist sie wohl leicht geschockt, ich auch. Irgendwann später sagt sie mir überraschend genau den Satz, der auch Titel dieser Arbeit ist: Akkord ist Mord. Ich weiß nur zu gut, was sie damit meint.

Hinweis: Die Ausstellung kann über die Elefanten Press Galerie, Dresdener Straße 10, 1000 Berlin 36, ausgeliehen werden.

Hans Joachim Schreiber, 2 Pastelle aus der Serie „Akkord bei SEL“, 1978, 50 × 65 cm bzw. 65 × 50 cm





Diesen Pakt kündigen wir auf

Angst und Selbstbehauptung
im zeichnerischen Werk von
Franz Kochseder

von Richard Hiepe

In einem umfangreichen Zyklus von Bleistiftzeichnungen beschäftigt sich Franz Kochseder mit Erscheinung und Wesen psychischer Depressionen. Vor großen leeren Flächen agieren schemenhafte, athletisch gebaute Gestalten, geformt aus weithin ausfahrenden Strichlagen und Schraffuren. Wie in Abbildungen von Flugbahnen oder aerodynamischen Wirbelbildungen schießt die bildnerische Materie über die Figuren hinaus, lässt ihre Extremitäten sich auflösen, verflattern, verströmen, verformt und überlagert ihre ebenso heftigen wie schwerfälligen Gesten und Posen bis zur Bildung schwärzlicher graphischer Gespinste, in welche diese Wesen hineingeraten, sich verflüchtigen oder ablagern wie in der mächtigen Zeichnung „Müde“ von 1975. Es ist das Bild des erschöpften Heroen unserer Zeit, den ganz andere Kräfte hingestreckt haben, als seine herkulische Erscheinung sie hätte bewältigen können.

Die klassische Humanität, auf welche sich die Menschenbilder in diesen Zeichnungen berufen, hat es mit der Angst zu tun bekommen. Diese hat ihre akute gesellschaftliche Begründung, in deren Einschätzung Psychologen und Soziologen weitgehend übereinstimmen: Folter, Repression, Gewalt und Abhängigkeit, Verlassenheit zwischen Menschen, Wolf unter Wölfen, Geschlagensein von Brutalität – Gummiknüppel oder Verhaltensweisen –, Angst vor Entlassung oder Krankheit. Das alles potenziert zur weltgeschichtlichen Dimension, die viele Intellektuelle meinen ließ, nach Auschwitz könne man keine Gedichte mehr schreiben – und alle diese Schrecken auf eine Menschheit losgelassen, die gerade in ihren Fortschritten einsichtsvoller und sensibilisiert geworden ist. Aber Kochseder, der politische Unterdrückung, roboterhafte Gleichschaltung und Maschinisierung des Lebens und eine kerkerhafte, piraneseske Umwelt in seinen

Links: Franz Kochseder, Flucht vor dem Ich, aus der Serie „Gewalt·Angst·Flucht“, 1976, Ätzradierung 30 × 40 cm

Rechts: Franz Kochseder, Olivenbaum, 1978, Radierung 15,3 × 14,9 cm

Unten: Franz Kochseder, Müde, 1975, Bleistift
95 × 70 cm



Zeichnungen immer wieder zitiert, macht es sich nicht so leicht, einen mechanischen Zusammenhang zwischen Ausbeutung und Terror und den psychischen Leiden hinzuzeichnen.

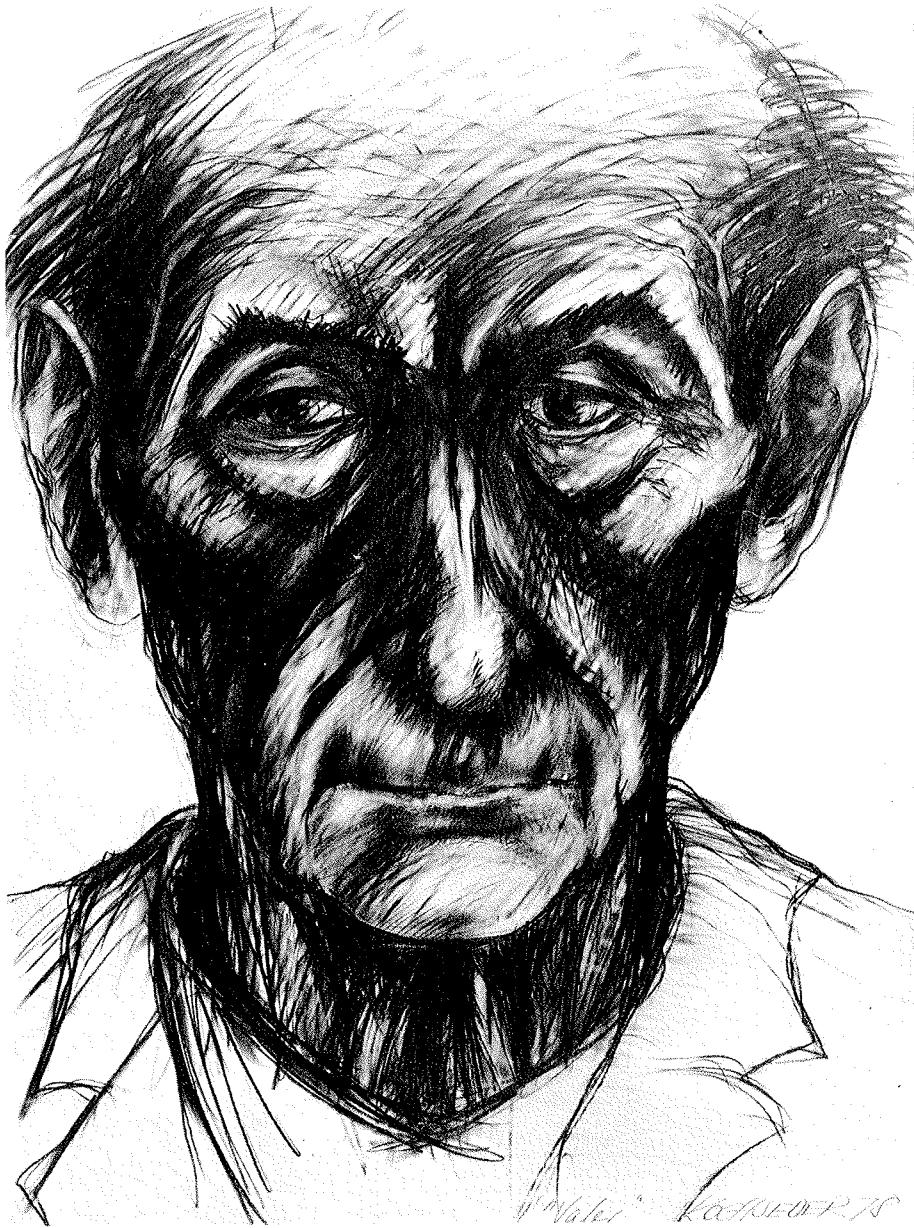
Angst, so zeichnet er, ist ein Prozeß, der zum Tode führen oder in der Selbstbehauptung zurückgedrängt werden kann. In Kochsiders Zeichnungen ist das Wesen der Depression in der vielgestaltigen Auseinandersetzung mit dem Verhalten der Flucht aufgearbeitet. Immer wieder wenden sich diese golemhaften Figuren, diese Schattenbilder über einer Seele, von uns ab, suchen sie in den leeren Raum zu entkommen, winden und schrauben sie sich in ausweglose Schachtelräume, stürzen sie in Panik davon – und immer wieder dreht es sie in ihre Ausgangssituation zurück. Selbst beim Versuch der Selbstaufgabe, wie in der Grafik „Flucht vor dem eigenen Ich“, weist im Hintergrund ein schilderhafter Pfeil, eine Art psychologisches Gesetzeszeichen, das Häufchen Elend, welches beim Fluchtversuch noch übrig blieb, auf seinen Ursprung zurück. Flucht – das ist die Summe dieser zeichnerischen Höllenfahrt – ist kein Ausweg. Man muß der Angst sich stellen wie einer existenzbedrohenden Gefahr. Damit ist nun doch der herkulische Anspruch dieser Denkgebilde bezeichnet – und ihre Besonderheit in der Masse psychogrammatischer Darstellungen in der zeitgenössischen Kunst.

Daß in der Beschreibung solcher Zustände ihre Bewältigung eingeleitet werden kann, ist Paragraph eins aller psycho-

analytischen Gesetzmäßigkeiten. Dabei spielt die bildnerische Beschreibung eine nicht unerhebliche, längst therapeutisch genutzte Rolle. Gleichzeitig aber haben sich Kultur und Kunst in ständig wachsendem Maße solchen Zuständen hingegeben. Die Angst sitzt der spätbürgerlichen Kultur im Nacken. Das mag angesichts der Verhältnisse zwischen den Menschen und zwischen Mensch und Natur oder Wissenschaft in dieser Gesellschaftsordnung nur zu berechtigt erscheinen. Jedoch arbeiten gerade Kunst und Kultur an der Identifizierung mit Angst – als hohe ästhetische Schule ohne Netz. Die Kunst verheiße hier Tröstungen, wie das Kind sie sucht, das im Dunkeln singt.

Also muß nach dem Dunkel gefragt werden, denn die Menschheit ist der alten Nacht entwachsen. Das prometheische Feuer leuchtet auch in unser Inneres, und der Gesang im Dunkel ist eine furchtbare Reduzierung der Möglichkeiten der Kunst. Die Krankheit zum Tode, der ewige Schrei der Munchschen Gestalten über der spätbürgerlichen Kultur, offenbart den Pakt, den diese Gesellschaft mit dem Teufel geschlossen hat, mit den Geistern der Menschenverachtung, die sie selbst bei ihrem Aufstieg zum „freien Spiel der Kräfte“, zur Autonomie des Individualismus und der Kunst gerufen hatte.

Diesen Pakt kündigen wir auf, so energisch wir auf das Recht des Künstlers pochen, von Außen nach Innen, vom großen Realen zum großen Analytischen zu kommen. „Die Phantasie“, schrieb Goya zum Titelblatt seiner „Caprichos“, „von der Vernunft verlassen, bringt die unmöglichsten Ungeheuer hervor. Mit ihr vereint, ist sie die Mutter der Kunst.“ (Zitat nach Klingschers Goya-Buch). Dürers „Melancholie“ wiegt einem revolutionären Weltbild nicht geringer als seine Bauerndarstellungen – eine realistische Kunst kann die nächtlichen Seiten der Existenz nicht verleugnen und vor allem nicht den Psycho-chaotikern oder Hoffnungslosen überlassen, von denen diese Gesellschaft auf jedes Auto einen produziert. Der Marxismus will sich auch diesen Leiden der Menschheit gegenüber als diejenige Weltanschauung bewähren, welche die breitesten Lösungen für die Schwierigkeiten bereithält, in denen die Menschheit gegenwärtig steckt (Brecht). Natürlich wissen wir, daß Ängste, wie sie in Kochsiders Zeichnungen zur Gestalt kommen, in Perioden der gesellschaftlich-geschichtlichen Stagnation wie Seuchen grassieren, während der Schwung revolutionärer Bewegungen über solche Leiden – und viele ihrer Ursachen selbst – hinwegreißt mag. Das begründet jedoch die Notwendigkeit solcher zeichne-



Oben: Franz Kochseder, Vater, 1978, Bleistift
62 × 42 cm

Rechts: Franz Kochseder, Angst vor dem Krieg,
aus der Serie „Gewalt·Angst·Flucht“, 1978/79,
Bleistift 70 × 100 cm

rischen Expeditionen ins Tiefenpsychologische nur dringlicher. Denn hier leistet nun ein Künstler, der seiner Selbstbehauptung durch sein bekennendes und praktizierendes Verhältnis zur revolutionären Arbeiterbewegung längst die gesellschaftliche Form gegeben hat, Aufklärungsarbeit im Dunkeln seelischer Qualen. Tragisch im hohen Sinne der Alten sind seine Blätter; gänzlich unterschieden in ihrer Form und Erscheinungsweise von der herrschenden bildnerischen Gewöhnung, die Phantasie ohne Vernunft ins Ungeheuerliche schießen zu lassen, den Schrecken durch ästhetische Weihen zum Lebensgefühl einer Gesellschaftsordnung und ihrer Kunst zu stilisieren.

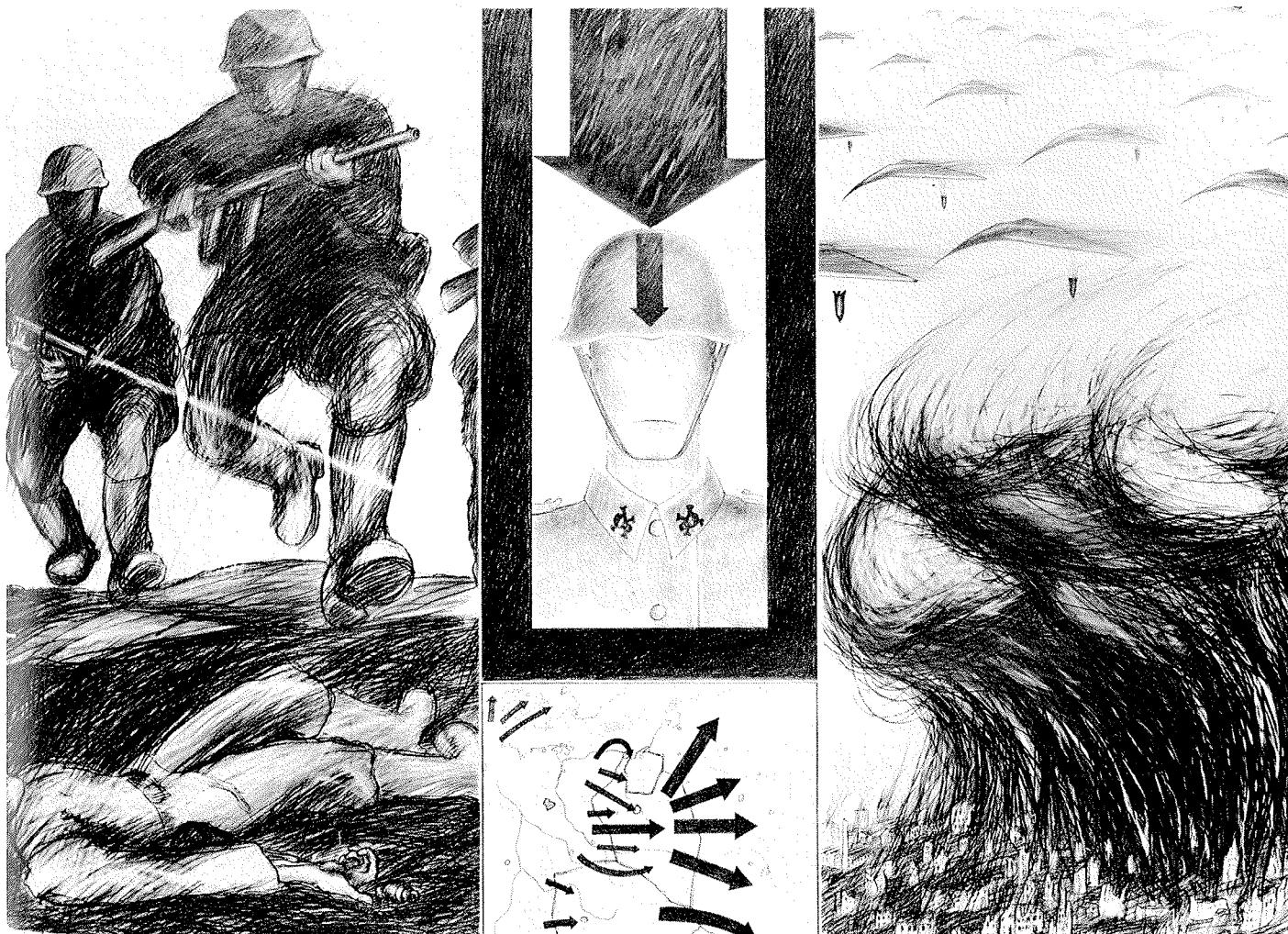
In der künstlerischen Arbeit Franz Kochsders bilden diese zeichnerischen Selbsterklärungen die Mitte eines realistischen Arbeitsprogramms. Bildniszeichnungen, Akte und neuerdings Landschaf-

ten sind in ähnliches, dynamisch weit ausgeworfenes, graphisches Netzwerk eingefangen. In den Aktzeichnungen schwingen die Linienbündel, ähnlich wie bei den psychographischen Darstellungen, wie Ausstrahlungen der Körper weit in die Umgebung aus. Es sind Signale innerer oder veräußerlichter Haltungen und Posen, Ausdruck von Selbststilisierung und ritualisierten Verhaltensweisen, mit denen sich Kochseder kritisch-ironisch auseinandersetzt. In bekenntnishaften politischen und kulturpsychologischen Bildnisdarstellungen (Thälmann, Qualtinger, Brecht, Hrdlicka), besonders aber in den Landschaften aus der jüngsten Zeit, gelingt es ihm oft, die Wirklichkeit in der Hochspannung seiner analytischen Studien zu sehen.

Wie viele Künstler, die psychische Ängste thematisieren, verteidigt auch Kochseder sein eigenes Ich mit seiner Kunst. Eine chronische, schwere Krankheit und außer-

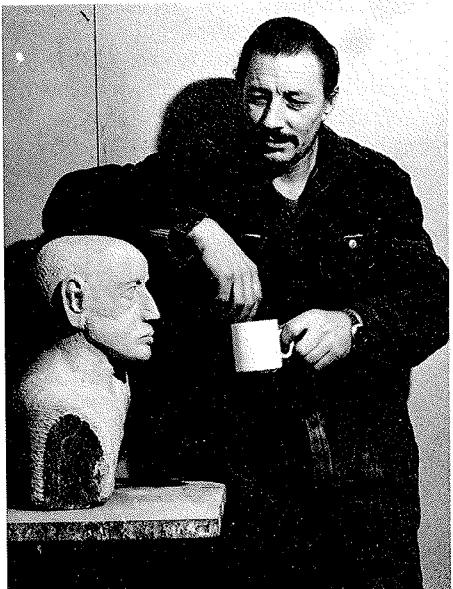
ordentlich widrige Lebensumstände – der gelernte Dekorationsmaler muß seine Existenz immer wieder mit Malerarbeiten fristen – stellen seine ganze Arbeit weitab von jenem professionellen Depressionsangebot im Kunstbetrieb.

Der 1947 geborene Künstler begann als Malergehilfe, lernte 1968–71 die Glasmalerei und arbeitete in dieser Branche, ging 1971–75 an die Fachhochschule Aachen im Bereich Grafik-Design-Illustration und zeichnete bei Karl Henning Seemann. Danach hospitierte Kochseder eine Zeitlang an der Stuttgarter Akademie, wo ihn Hrdlicka nachhaltig beeindruckte. Dazwischen der Versuch, in Aachen eine Werkstattgalerie zu gründen, und seit der Übersiedlung nach München die ersten Erfolge, Ausstellungen (Anfang 1979 im graphischen Kabinett des Münchener Kunstvereins) und Beteiligung an grafischen Editionen.



„Das Leben und alles ist richtig schön, bis auf den Knast“

von Bernd-Wolf Dettelbach



Der Kunstverein Hannover zeigte bis zum 6. Mai 1979 eine Ausstellung mit dem Titel „Die Planung und Herstellung von Plastik durch die Kunstkolonne der Justizvollzugsanstalt Bremen unter Anleitung von Siegfried Neuenhausen“. Die Entstehungs- und Rahmenbedingungen dieses Projekts, die Chancen und Perspektiven der hier begonnenen Arbeit soll der folgende Artikel eines der daran Mitarbeitenden deutlich machen. Fotos: Bernd-Wolf Dettelbach und Siegfried Neuenhausen.

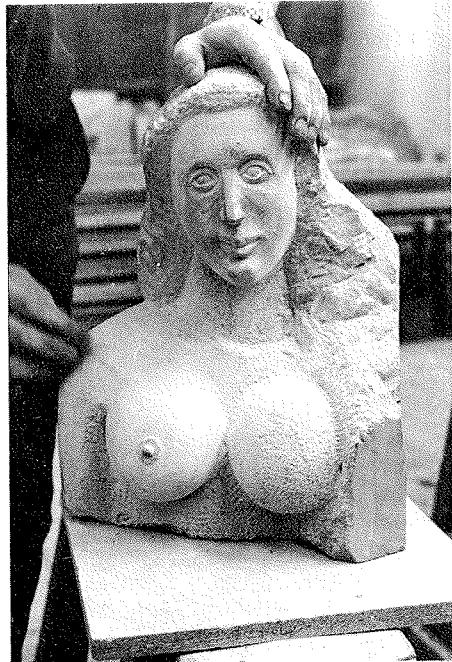
1976 schrieb der Senator für Wissenschaft und Kunst im Rahmen des Kongresses „Neue künstlerische Arbeitsfelder“, der gemeinsam mit dem BBK Bremen veranstaltet wurde, einen Ideenwettbewerb „Kunst im öffentlichen Raum – Musterprojekte“ aus. Bezogen werden sollten die Projektvorschläge auf: 1. das Gemeinschaftszentrum (Bürgerhaus) Vegesack, 2. das Zentralkrankenhaus Ost in Bremen-Osterholz, 3. die Strafanstalt Oslebshausen, 4. das Schulzentrum Vorkampsweg in Bremen-Horn, 5. den Ortsteil Blockdiek (älteres Neubaugebiet), 6. den Ortsteil Arbergen (Neubaugebiete Arbergen I und II).

Bei den Vorschlägen, die das Gefängnis Oslebshausen betreffen, „könnte an Maßnahmen im Innenbereich der Anlage... als auch an Aktionen außerhalb der Gebäude, die gegenüber der Bevölkerung aufklärend wirken, die offensichtliche Tabuisierung des Komplexes abbauen und das Bewußtsein für die gesellschaftliche Realität des Strafvollzugs schärfen sollen“, gedacht werden (Ausschreibungstext). Mit dem Vorschlag, zwei größere Bronzereliefs – Themen: Leben hinter Gittern, Ursachen der Kriminalität – unter Mitarbeit der Gefangenen herzustellen, gewann Siegfried Neuenhausen diesen Ideenwettbewerb. Aufgestellt werden sollten die Reliefs, in ihrer Funktion „die Realität Strafvollzug zu erklären, außerhalb des engeren Anstaltskomplexes, etwa noch im Bannkreis der Anstalt, aber schon dem Stadtviertel zugewendet. Hier könnten die Werke eine Art Klammerfunktion erfüllen“ (Neuenhausen in der Begründung seines Vorschlags).

Bremen-Oslebshausen ist ein älterer Stadtteil mit 8978 Einwohnern, Arbeitsplätzen für 3086 Beschäftigte; ein Viertel der Arbeitenden sind Frauen. Der Anteil der Arbeiter liegt mit 62,8 Prozent weit über dem Bremer Durchschnitt (39 Prozent).

1977 erteilte der Senator für Wissenschaft und Kunst den Auftrag, den Projektentwurf weiterzuführen und einen Organisationsplan für die Zusammenarbeit mit den Insassen der Strafanstalt zu erstellen. Der weitere Verlauf der Planung und die Suche nach möglichen Standorten von Kunstwerken diesen Inhalts zwischen Strafanstalt und Stadtteil ließ die erste Idee der beiden Reliefs einer größeren Projektierung weichen: Neuenhausen beschloß, die Gefangenen an der Planung stärker zu beteiligen und sie Plastiken selbst herstellen zu lassen.

Statt der beiden Einzelreliefs sollte ein brachliegender Geländestreifen zwischen Strafanstalt und Wohngebiet, Teil einer



Links: Edwin Klaus mit seiner Porträtplastik, Sandstein, ca. 45 cm hoch

Oben: Edwin Klaus, Porträt einer Frau, Sandstein, ca. 45 cm hoch

Unten: Manfred Rüdiger, Selbstbildnis mit Steinmetzwerkzeugen, Sandstein, ca. 80 cm hoch

Rechts: William Volkmer mit seinem Selbstporträt, Sandstein, ca. 80 cm hoch

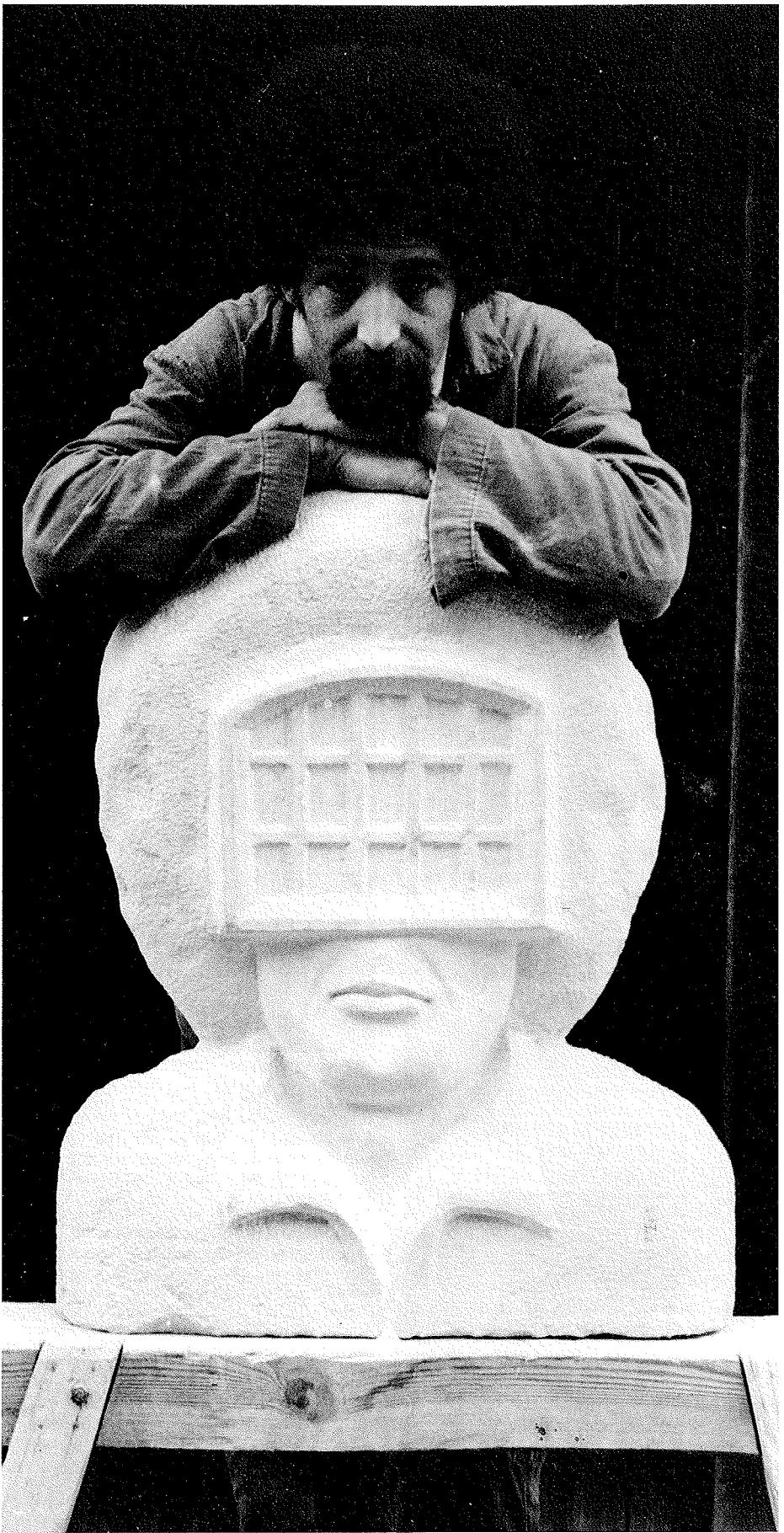


ehemaligen Kleinbahnhütte, im Sinne eines Gesamtkunstwerkes, zugleich Stadtteilsanierung, gestaltet werden. Drei Schwerpunkte sollten dabei zum Tragen kommen: 1. Die Mitarbeit der Gefangenen als wesentlicher Aspekt. 2. Die künstlerische Reflexion der Realität Strafvollzug. 3. Der Gebrauchswert einer gestalteten Erholungszone für die Bewohner Oslebshausens. Das Landschaftsstück sollte gegliedert werden durch Sitzecken, Spielplatz und einen mit Tierplastiken bestückten Sandkasten für Kinder, Klettergerüste, Skulpturen- und Grüninseln, gepflasterte und bepflanzte Teilstücke. Die im Gefängnis hergestellten Plastiken sollen später durch die Maurerausbildungskolonne der Strafanstalt im Parkstreifen aufgestellt werden.

II

Im Frühjahr 1977 gab die Insassenvertretung der „Justizvollzugsanstalt“ ein Informationsblatt und Bewerbungsbögen für Interessenten der künftigen „Arbeitskolonne Kunst“ heraus. Mitte Juli 1978 begann die Kolonne auf dem Anstaltsgelände innerhalb der 6 m hohen, mit NATO-Draht gesicherten Mauern. 8 Männer hatten sich gemeldet, einige davon arbeitslos, einige aus Arbeitskolonnen wie „Putzlappen sortieren“, „Fußbälle nähen“ und „Lufthansabestecke verpacken“. Die Bezahlung war mit dem Anstaltsleiter geklärt: Lohnstufe 3 (Ausbildung) plus Prämie, insgesamt etwa 0,90 DM pro Stunde. Gearbeitet wurde von 8 bis 16 Uhr mit einer halben Stunde Frühstücks- und einer Stunde Mittagspause. Die Steine für die Plastiken wurden vom Amt für Denkmalpflege zur Verfügung gestellt. Steinmetzmeister Lippert aus Bremen erklärte den Umgang mit Bildhauerwerkzeugen. Neben Neuenhausen und den 8 Insassen arbeiteten in der Kolonne Ulla Lauer, Kunstdstudentin, Ben Siebenrock, Kunstdstudent, und ich, Kunspädagogikstudent, alle drei aus Braunschweig, als Assistenten und Mitbetreuer der Gruppe.

Um anfänglicher Unbeholfenheit und Ratlosigkeit vorzubeugen, wurde das Thema der ersten Steinplastik vorgegeben: jeder sollte ein selbstgewähltes Tier aus einem Stein meißeln, sämtliche Tierplastiken würden später die Einfassung des Sandkastens ergeben. Die Intensität der Arbeit war ungeheuerlich: die Härte des Steins beim Behauen, die Forderung an die körperliche Kraft und die Phantasie beim Hervortreten der ersten Konturen lassen die Leute Fähigkeiten entdecken, deren sie sich nie bewußt waren und die



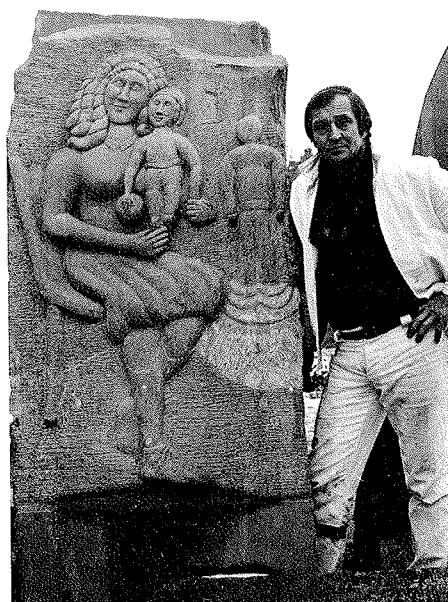
abzurufen sie nie eine Chance hatten. Dazu kommt der Aspekt der auf einen gesellschaftlichen Nutzen orientierten, gemeinsamen Arbeit, bei der jeder sowohl für seine eigene als auch mittelbar für die Arbeit der anderen verantwortlich ist, und deren Auswirkungen überprüfbar sind.

Die hohe Qualität der ersten entstandenen Tierplastiken führt zu Lob von Seiten der Mitgefangenen, die die Arbeiten im Gefängnishof stehen sehen, ansatzweise auch zu Lob der Anstaltsbediensteten, der Wärter. Ein Lob, das man zum Teil auf seine Arbeit bezieht, zum größten Teil aber auf seine ungeahnten Fähigkeiten, die man hier formuliert hat. Etwa 20 Aufnahmenanträge kommen in der nächsten Zeit; nicht alle Interessierten können angenommen werden.

Nach etwa vier Wochen ist die Arbeit an den Tierplastiken größtenteils beendet. In der letzten Phase der Arbeit daran hat sich eine bemerkenswerte Entwicklung vollzogen: Die Situation der einzelnen Gefangenen, die gemeinsame Diskussion und weitere Planung des Projekts, die Gespräche über persönliche Schwierigkeiten einzelner und die unmenschliche Haftsituation, über konkrete Vorfälle in der Anstalt und die Inhumanität des Strafvollzugs hat den Wunsch nach der künstlerischen Auseinandersetzung mit dem Menschen entstehen lassen. Die Leute sehen die Möglichkeit, in ihren Plastiken zu formulieren, wozu ihnen die Worte fehlen: ihre eigene Situation, Gefühle, Wunschträume, ihre Angst und ihre Hoffnung. Die bildnerische Formulierung erfordert die ganze Auseinandersetzung mit dem Problem, macht dieses leichter durchschaubar und begreifbar, bringt überdies alles Unausgesprochene und Verdrängte zum Vorschein. Das Ergebnis kann in der Gruppe besprochen werden, auch das Problem und der Prozeß der Auseinandersetzung; es kann nach Vorschlägen zur Lösung gesucht werden.

III

Um diese Probleme fassbarer zu machen, muß man hier sowohl einige Worte zu den Mitarbeitern, als auch zur allgemeinen „Knastsituation“ sagen: Paul Bichler zum Beispiel ist 33 Jahre alt. 16 Jahre davon hat er wegen Diebstahl, Einbruch und Autoknacken hinter Gittern verbracht. Die Haft hat bei ihm zu schweren Kreislaufbeschwerden geführt, er hat Angst davor, entlassen zu werden. Der Strafvollzug hat dazu beigetragen, sagt er, daß er sich draußen nie mehr zurecht finden wird. Manfred Rüdiger ist etwa 40 Jahre alt, gelernter Fliesenleger. Er wurde im Zusam-



Manfred Rüdiger, Frauenporträt (Sandstein, 80 cm hoch, oben) und Familienbild (Anröchter Dolomit, ca. 220 × 100 cm, unten). Nachdem Manfred die sitzende Frau mit dem Kind im Arm in den Stein geschlagen hatte, gab es auf dem Relief noch eine freie Stelle: den Platz, an dem im Hintergrund nun der abgewandte Mann steht. Diese Figur beschreibt exakt die Situation in Manfreds Familie. Er weiß nicht, was er mit der Figur machen soll. Soll sie sich der Familie zuwenden, soll sie sich abwenden? Manfred identifiziert sich mit dem Dargestellten, psychische Spannungen werden auf der Ebene künstlerischer Formulierungen ausgetragen. Der Mann wendet sich ab.

menhang mit Alkoholdelikten verurteilt, während der Haft ist seine Familie auseinandergebrochen.

Sehr wenige der Mitarbeiter sind das erste Mal im Gefängnis, die meisten haben „Knasterfahrung“. Ihre Chancen, nach der Entlassung mit 150,- DM im Gefängnis verdientem Geld, ohne Arbeit, ohne Wohnung ein deliktfreies Leben zu führen, sind aussichtslos. Die totale Verwaltung von Menschen, das Aberkennen ihrer elementarsten Bedürfnisse, die teilweise vollständige Isolation, das Brechen ihrer Persönlichkeit haben sie dazu unfähig gemacht. Die Konflikte haben sich verschärft, sie sind nicht einmal ansatzweise gelöst.

Neun Leute aus der Kolonne sind wegen Drogenvergehen inhaftiert. Ein besonderes Problem für die Gruppe nicht wegen der Vergehen, sondern wegen der „Spezialbehandlung“, die die Anstaltsleitung den Drogentätern angedeihen läßt. Seit neuester Zeit sind sämtliche Drogenleute zwecks besserer Kontrolle in einem Block zusammengefaßt. Sie befinden sich zum Teil in totaler Isolation, unterliegen verschärften Kontrollen, Urlaubs- und Ausgehverboten. Sämtliche Drogentäter sind seit Mitte letzten Jahres in der Anstalt „ilistemmäßig erfaßt“. Der Strafvollzug als für die Drogenleute völlig unzuständige Institution steht dem Problem dementsprechend machtlos gegenüber. Da die Anstaltsleitung darüber hinaus lediglich das Interesse hat, den Knast so ruhig wie möglich und die Einflüsse von außen so gering wie möglich zu halten, greift sie auf die dazu nötigen Mittel ohne Rücksicht auf die Betroffenen zurück. Effektive Konzepte für einen den „Strafvollzug“ ablösenden „Behandlungsvollzug“ fehlen. Die momentan wohl aussichtsreichste Möglichkeit, Drogentäter nach der Haft in therapeutische Wohngemeinschaften zu integrieren, fällt wohl mehr ideologischen als finanziellen Vorbehalten zum Opfer.

Die Schwierigkeiten, aber auch die Chancen, die sich gerade für diese Tätergruppe aus dem Bremer Projekt ergeben, hat Neuenhausen folgendermaßen formuliert: „So optimistisch man die Arbeitsergebnisse und die Lernprozesse dieser Gruppe beurteilen mag: Das Vorhaben steht isoliert da, der Zusammenhang mit einem Therapievollzug fehlt, und dieser Mangel mindert die Chance der Entwicklung und Realisierung von Lebensperspektiven und die Chance, die neu entdeckten kreativen Fähigkeiten zu nutzen, das neu Entdeckte und neu Gelernte einzusetzen und zu einem beständigen Faktor für das weitere Leben auszubauen. ... Ich plädiere hier... für Kunst als eine den ganzen Tag beanspruchenden Arbeit über



Werner Georgus bei der Arbeit an: Versinkender, Tonmodell für Betonplastik, 70 × 170 × 60 cm

Mathias Kaps, Frau, Beton, 150 cm hoch. Mathias hat später der Frau einen ebenso großen, gequälten schreienden Mann gegenübergestellt.

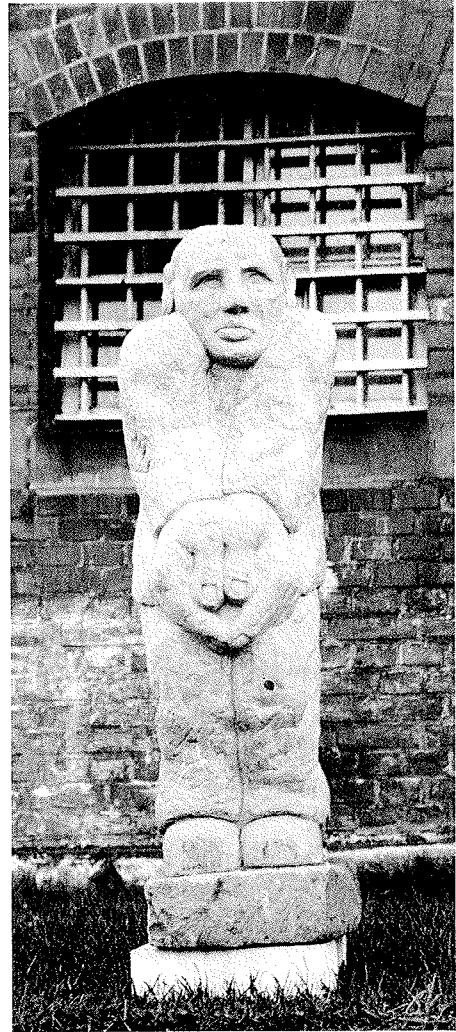


einen längeren Zeitraum, mit hart erarbeiteten Erfolgserlebnissen... Kunst als Grundlage und Kernstück eines therapeutisch wirksamen Strafvollzuges. Kunst als Methode, unentdecktes Potential freizulegen und zu aktivieren. Nicht die verluderte Persönlichkeit niederzumachen und dann eine neue aufbauen zu wollen, darf das die meisten Patienten schockierende Ziel sein, sondern die Entdeckung und Aktivierung bisher unbekannter Teile der Persönlichkeit. Die Drogenleute der Gruppe haben erfahren, daß Kunst sie verändert, und sie glauben, wenn eine Therapie angeboten würde, in der Kunst machen eine zentrale Funktion einnehmen, würden viele Abhängige sich einer Therapie zuwenden.“ (Neuenhausen im Katalog der Hannoveraner Ausstellung)

IV

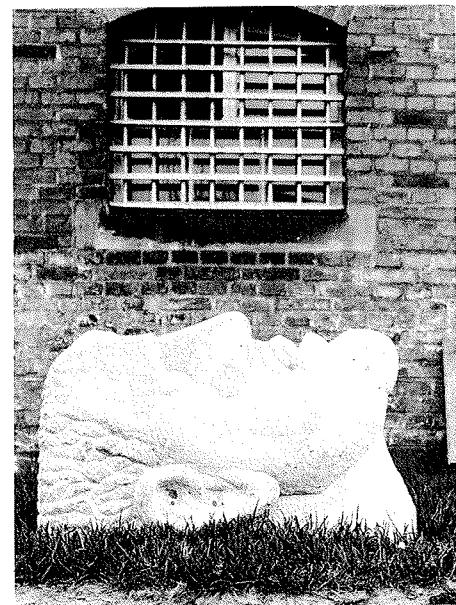
Etwa 45 Plastiken aus Stein und Beton sind von Juli bis Dezember 1978 von den Mitgliedern der „Arbeitskolonne Kunst“ im Gefängnis Bremen-Oslebshausen entstanden. Dazu Zeichnungen und eine Fülle kleinerer Tonplastiken, teils eigen thematisiert, teils Vorstudien zu späteren Stein-, Beton- oder Bronzeplastiken. Nicht die sonst unter dem Thema „Kunst im Knast“ zu besichtigenden Bastelarbeiten, sondern durch harte Arbeit in extremer Ausnahmesituation entstandene Auseinandersetzung mit der eigenen Persönlichkeit, der sozialen Isolation, dem Leben hinter Gittern. Die abgebildeten Plastiken im einzelnen zu beschreiben wäre sinnlos, sie sprechen für sich. Zu fragen wäre nach Perspektiven dieses Versuches. Einige sind formuliert und projektiert:

1. Diejenigen, die nach Haftentlassung in Bremen wohnen werden und künstlerisch weiterarbeiten wollen, könnten sich dem örtlichen BBK anschließen, um Ausstellungsmöglichkeiten zu haben und neue gesellschaftliche Bindungen zu nutzen.
2. Zu überlegen wäre die Einrichtung einer ständigen Bildhauerwerkstatt innerhalb des Gefängnisses und die Planung eines Ateliers in Bremen, in dem interessierte Haftentlassene mit Profis zusammenarbeiten können.
3. Zum dritten wäre zu fragen, wie die in diesem Projekt gemachten Erfahrungen eingebunden werden könnten in die Entwicklung einer effektiven Therapie für Drogenabhängige auf der oben beschriebenen Grundlage.



Mathias Kaps, Gefangener Mann, Sandstein, 80 cm hoch

Peter Gerisch, Kopf, Sandstein, 50 × 70 × 80 cm



Fragen zu einer Ausstellung

tendenzen sprach mit Uwe Schneede

„Als guter Realist muß ich alles erfinden“ nannten der Kunstverein und das Kunsthause Hamburg ihre Ausstellung über „Internationaler Realismus heute“ (November 1978 bis Januar 1979), die anschließend noch im Badischen Kunstverein Karlsruhe zu sehen war (bis 4. März). Das folgende Gespräch mit dem Direktor des Hamburger Kunstvereins, Uwe M. Schneede, fand im Januar 1979 in Hamburg statt. Für tendenzen nahmen Anne-Marie Kassay, Margot Michaelis, Gabriele Sprigath und Hans Volkmann an der Gesprächsrunde teil.

Unter dem Titel der Ausstellung „Als guter Realist muß ich alles erfinden“ hast du dem Katalog einen programmatischen Artikel zum Realismus vorangestellt. Dort formulierst du einen sehr breiten Realismusbegriff, so breit, daß schließlich fast alles darunter faßbar zu sein scheint. In der Ausstellung selbst ist es jedoch zu einer Auswahl gekommen. Uns würde interessieren, nach welchen Gesichtspunkten ihr diese Auswahl getroffen habt.

Wir haben versucht, den Realismusbegriff einzuzgrenzen, ohne ihn einzuengen. Dabei waren wir uns darüber im klaren, daß wir auch Kritik auf uns ziehen: einerseits, weil wir den Begriff zu sehr einengen, oder andererseits, weil wir ihn zu weit fassen. Wir sind dieses Risiko eingegangen und waren uns nie hundertprozentig sicher, ob unsere Auswahl die Sache auch wirklich völlig auf den Punkt getroffen hat. Man muß

diese Auswahl daher als ein Angebot zur Auseinandersetzung verstehen. Wir haben auch bewußt eine Reihe von Positionen in die Ausstellung hineingenommen, die am Rand angesiedelt sind. Duane Hanson und Warhol gehören dazu, denn sie verfahren im Grunde naturalistisch, und wir versuchen mit dieser Ausstellung ja gerade, uns gegenüber naturalistischen Verfahren abzugrenzen. Auch die genannten und andere Positionen, z. B. Richter und Hochney, die dem Realismus prinzipiell nicht zuzurechnen sind, schienen uns unter dem Gesichtspunkt „Realismus als Methode“ insofern von Interesse, als es in diesen Werken durchaus realistische Züge gibt.

Nun zur Frage: Welches waren unsere Auswahlkriterien? Man kann sagen, daß wir in jedem Einzelfall überlegt haben: hat dieses Werk, dieser Künstler oder speziell dieses Bild etwas über Wirklichkeit mitzuteilen, so komplex verstanden, wie wir das mal vorausgesetzt haben. Wenn das Werk darüber hinaus der Ausstellung einen noch nicht vertretenen Aspekt hinzufügen konnte, dann haben wir es aufgenommen. Man kann jedoch nicht davon ausgehen, daß wir einen ganz präzis formulierten Rahmen gehabt hätten, eine Art Raster, nach dem wir entscheiden konnten. Dazu sind wir selbst viel zu unsicher.

Du sagst einerseits, daß du unsicher bist. Andererseits beinhaltet eure Auswahl natürlich auch eine Wertung. Es gibt eine große Gruppe von Künstlern, die auch den Anspruch erheben, realistisch zu malen, und die in dieser Ausstellung fehlen. Aus welchen Gründen hast du bestimmte Namen – z. B. die Gruppe „tendenzen“ als einen dieser Namen – herausgelassen?

Es gab da – auch zwischen den für diese Ausstellung Verantwortlichen – unterschiedliche Gründe. Um drei Positionen zu nennen: Die Fotorealisten haben wir herausgelassen, weil wir sie eher dem Naturalismus zuordnen, den wir hier nicht gemeint haben. Die Gruppe „Zebra“ zeigen wir hier nicht, weil wir bei dieser Gruppe eher idealistische Momente sehen, um das auch wieder auf so eine Formel zu bringen, wie die Formel „Realismus“. Und auf viele andere Realisten haben wir verzichtet, zu denen auch die Gruppe „tendenzen“ gehört. Sie erscheint hier aus zweierlei Gründen nicht: Erstens war für uns bei der Auswahl ganz entscheidend, daß jemand, wenn er ein realistisches Bild malt, nicht nur eine Erkenntnis mit diesem Bild transportiert oder transportieren will, sondern daß er dies auch in einer bildmethodisch überzeugenden Weise tut. Das heißt, zwei Beine hat für uns jedes Bild: die inhaltliche Komponente und die ästhetische der Umsetzung dieses Inhaltlichen. Für meine Be-

griffe ist in der Gruppe „tendenzen“ einfach nicht diese Möglichkeit der Einbeziehung von ästhetischem Reichtum bei der Umsetzung von Themen aus der Wirklichkeit erreicht. Der zweite Punkt ist, daß wir eine verwandte Position, wie sie aufgrund der reicheren Tradition in der DDR vorhanden ist, vorgezogen haben, weil einfach Werke wie die von Heisig, Stelzmann oder Gille nicht nur für unseren Bereich noch relativ neu sind, sondern auch, weil dort eben ein reiches ästhetisches Instrumentarium zur Umsetzung der Inhalte eingesetzt ist.

Ihr habt also die Fotorealisten nicht ausgestellt, weil sie zum Naturalismus gehören. Aber dorthin gehört eben auch Hanson, und zwar in einer noch viel zugespitzteren Weise. Wo ist nun z. B. bei Hanson der ästhetische Reichtum, die Vielfalt der ästhetischen Gestaltungsmöglichkeiten, um derentwillen die Gruppe „tendenzen“ – hier für andere Gruppen stehend – herausgelassen wurde?

Wir haben Hanson aufgenommen, wir haben aber auch Salt aufgenommen. Salt ist dabei, weil ich meine, daß bei Salt eben nicht nur Oberflächen von Autowracks abgebildet werden, sondern damit zugleich etwas wie „memento mori“ verbunden ist, also eine verallgemeinerte Aussage, was für mich den Naturalismus vom Realismus unterscheidet. Hanson interessierte uns in der Konfrontation mit Neuenhausen und Hrdlicka, mit der wir drei verschiedene Formen von Betroffenheit verdeutlichen wollten: Bei Hanson war es vor allem das Irritierende, auch Berührsein, das bei manchen Leuten unerhört tief geht und bei manchen nur vorübergehenden Charakter hat; während sich die Leute bei Neuenhausen, der nicht naturalistisch vorgeht, zu einer intensiveren Betrachtungsweise genötigt sehen und ihre Betroffenheit etwas sehr viel nachdenklicher Machendes oder Tiefergehendes hat. Hrdlicka wiederum verwendet ein absolut konventionelles Material für eine ganz komplexe Skulptur. Er erweist sich allerdings als so verschlüsselt und schwierig, daß er sich dem Betrachter nicht von selbst vermittelt. Man muß etwas dazu erläutern, bis die Betrachter bereit sind, sich voll darauf einzulassen, und bis es sie auch wirklich ganz voll trifft. Demnach war uns innerhalb dieser Konfrontation wichtig, die drei ganz unterschiedlichen Positionen der Skulptur zu benennen.

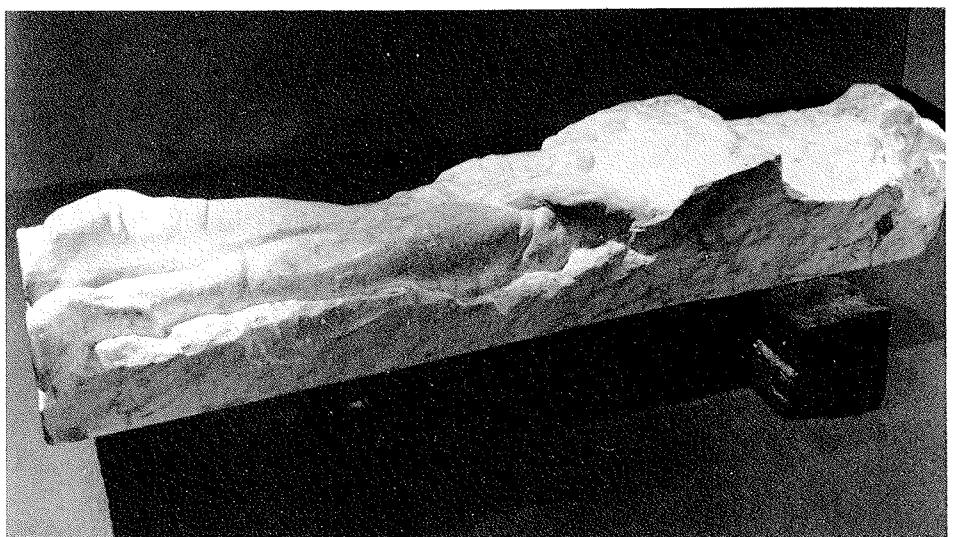
Noch einmal zu Hanson: Seine Objekte beziehen ihren ästhetischen Reiz aus der Tatsache, daß sie ins Museum gebracht werden, also aus diesem Bereich der Zirkulation von Kunst. Ästhetisch arbeitet er mit der einfachen Verdoppelung. Von daher gesehen haben viele der herausgelassenen Realisten – auch die Gruppe „ten-



Duane Hanson, Verlassene Frau,
1973, Mixed Media



Siegfried Neuenhausen,
Denkmal für Joao Borges de Souza,
1971, 100 × 180 × 70 cm, Kunsthalle Kiel



Alfred Hrdlicka, Das schaurige Ende
des Pier Paolo Pasolini,
1975/1976, Marmor 35 × 235 × 70 cm

denzen“ – schon eine durchaus höhere Stufe ästhetischer Verallgemeinerung anzubieten. Warum mutet ihr diese dem Be- trachter – im Gegensatz zu Hanson – nicht zu? Warum sollen die Besucher diese Irritation nicht erfahren?

Wenn andere Leute diese Ausstellung gemacht hätten, hätten sie möglicherweise gemeint, daß diese Irritation eine notwendige sei. Uns ging es in dieser Ausstellung mehr um die Konfrontation mit den Werken aus der DDR, die besonders für mich eine große Rolle spielen. Und wenn ich nun zum Beispiel lese, daß man schon in der DDR sehr große Schwierigkeiten mit den Werken der Gruppe „Tendenzen“ hat, fühle ich mich irgendwie bestätigt in meiner Reserve gegenüber diesen Arbeiten.

Die Haltung der DDR hat in diesem Zusammenhang eigentlich keine Bedeutung. Uns interessieren vielmehr eure Gesichtspunkte, nach denen ihr solche Positionen wie Weber, Timmer oder Sendler-Peters herausgelassen habt.

Es gibt auch hier ganz unterschiedliche Gründe. Bei Jürgen Weber z. B. meinten wir, daß diese Position im Prinzip sehr konventioneller Skulptur in einer Ausstellung, wo wir auf Skulptur nur sehr exemplarisch eingehen wollten, nicht unbedingt nötig sei. Uns ging es darum, zu zeigen, wie man einerseits mit neuen oder relativ neuen bildnerischen Verfahren Betroffenheit übermitteln kann. Das trifft für Hanson und Neuenhausen zu. Und es galt zu zeigen, wie man auf der anderen Seite (Hrdlicka) mit einem uralten Material, aber neuen bildnerischen Prinzipien, nämlich denen der Kombinatorik, sehr komplexe Sachverhalte und auch Betroffenheit übermitteln kann.

Dann geht es also um die Neuheit. Sie wäre das ausschlaggebende Kriterium eurer Auswahl.

Neuheit nicht in dem Sinne, daß nun Innovation ein entscheidendes oder maßgebliches Kriterium wäre. Aber doch schon in dem Sinne, daß neue Verfahren oder neue Wege immer wieder neu die Augen zu öffnen vermögen.

Gerade das ist meiner Ansicht nach kein nur formales Problem. Vielmehr liegt gerade beim Realismus die Priorität auf dem Inhalt, wobei Form und Inhalt in einem dialektischen Zusammenhang stehen. Das bedeutet, daß es neue Ideen und neue Inhalte in realistischer Kunst geben soll und muß, auch wenn die unter Umständen in noch nicht so hochentwickelten Formen vorgetragen werden. Dies gilt vor allem für die Anfänge des Realismus, und in der BRD steht er nach wie vor in den Anfängen. Im Gegensatz zur DDR hat er hier keine vergleichbaren Entwicklungsmög-

lichkeiten. Unter diesem Gesichtspunkt finde ich bei euch eine gewisse Reduktion auf so etwas wie formale Innovation, eine Vernachlässigung der inhaltlichen Seite, die einfach untrennbar mit dem Realismusbegriff zusammenhängt.

Da kann ich nur sagen, für uns hat es diese Priorität des Inhaltlichen nicht gegeben. Wenn jetzt aber herausgekommen ist, daß an einigen Stellen in dieser Ausstellung formale Kriterien überwogen haben, so wäre das nicht in unserem Sinne.

Werden nicht gerade diese mit dem inhaltlich Neuen verbundenen Aspekte mit Hilfe des Verweises auf ästhetische Unzulänglichkeiten ausgeklammert?

Das Neue allein ist kein Kriterium. Es geht um die Angemessenheit. Und es ist dann die Frage, wenn man die neuen Inhalte hat, ob es angemessen ist, daß man immer wieder dieselben Formen benutzt. Ein Kriterium war für uns, daß man für andere Inhalte auch wirklich versucht, andere, angemessene Formen zu finden.

Vielelleicht ist das eine Unterstellung, aber ich habe den Eindruck, daß es euch mit dieser Ausstellung weniger um eine Klärung des Realismusbegriffs ging, als vielmehr um eine Erweiterung des Kunstmarktes hier in der BRD.

Du hast natürlich richtig gesagt, daß das eine Unterstellung ist. Mit dem Kunstmarkt haben wir absolut nichts zu tun, da wir mit dem Handel, oder mit dem Handeln, unmittelbar nichts zu tun haben. So kann das auch in keiner Weise unsere Intention gewesen sein. Uns ging es vielmehr darum, einmal Bilder aus der DDR und von hier nebeneinander hängen zu sehen und damit die DDR-Bilder in einem anderen als ihrem eigenen Kontext zu sehen. So sollte uns hier das Nebeneinander die Möglichkeit geben, neu zu kontrollieren, welche Positionen des Realismus bei uns – hier speziell Westberliner – und in der DDR erreicht worden sind.

Das hast du allerdings auch nicht gemacht, da du den Realismus, der in der BRD existiert, nicht repräsentativ ausgestellt hast. Wenn du eine solche Ausstellung machst, etwas schreibst über Realismus, dies sogar – wie in diesem Fall – über die Schulen verbreiten kannst, dann wird doch die Diskussion über dieses Thema viel breiter geführt und zugleich gerichtet. Denn es wird nur über das diskutiert werden, was hier zu sehen ist. Damit machst du Kunsthistorie.

Natürlich ist das Kunsthistorie. Und deshalb trägt man auch Verantwortung bei so einer Sache. Und gerade, wenn es um ein so schwerwiegendes Thema wie Realismus geht, würde ich mich wohl kaum trauen, so eine Ausstellung nur nach meinem

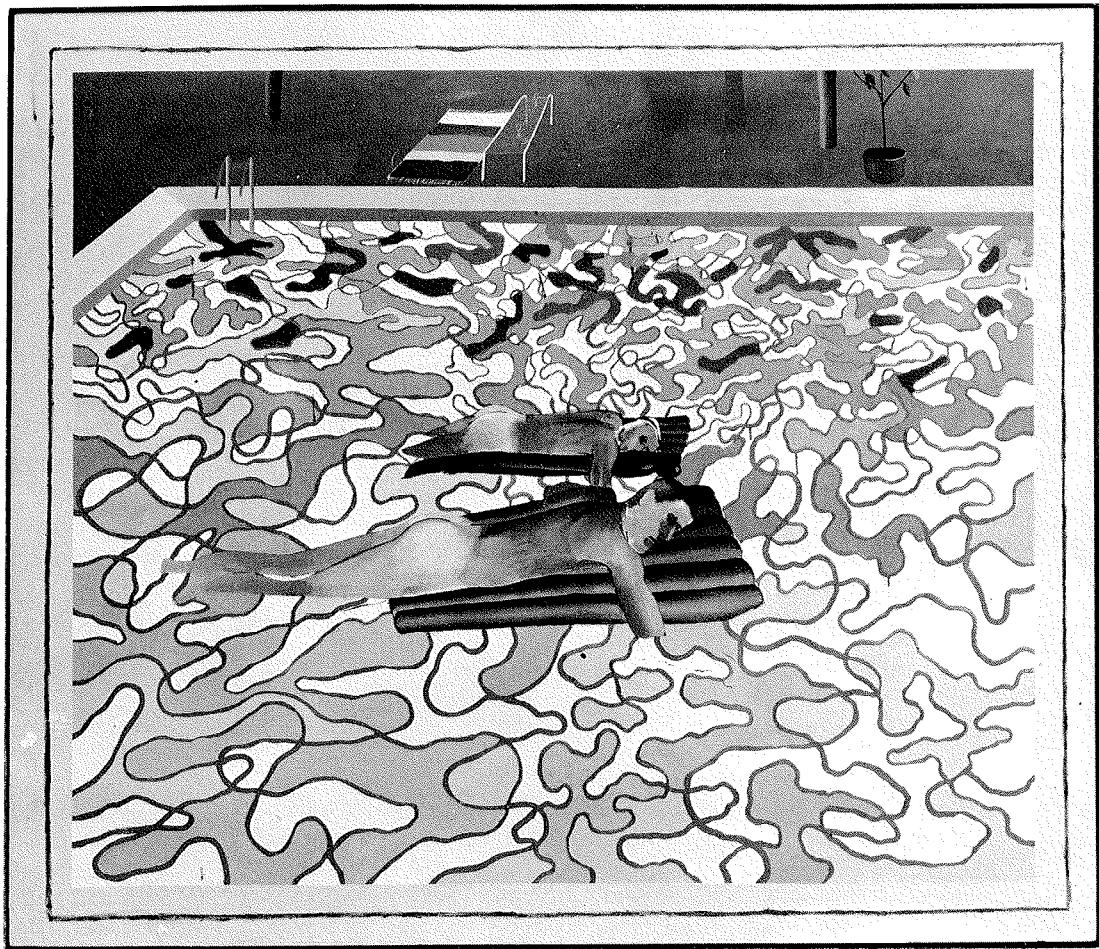
eigenen Kunsturteil zusammenzustellen. Deshalb haben wir eben zu mehreren zusammengesessen, immer aber wissend, daß wir so auch nichts Definitives und endgültig Klares machen können. Den Realismusbegriff gibt es nicht. Es gibt lauter verschiedene Möglichkeiten, den Realismus zu umschreiben und zu definieren.

Gewiß nimmst du als Kunstvereinsdirektor nicht direkt Einfluß auf den Kunstmarkt. Dennoch ist die Frage berechtigt, wie weit ein Kunstverein hier in diesem Gesellschaftssystem nicht bereits in eine Zirkulationsstruktur integriert ist, der sich ein Kunstvereinsdirektor gar nicht entziehen kann. Wir sind uns darin einig, daß mit einer solchen Ausstellung Kunsthistorie betrieben wird. Dann muß man sich unter diesem Gesichtspunkt nicht so sehr die Auswahl an DDR-Kunst ansehen, sondern gerade die Positionen aus der BRD und anderen westeuropäischen Ländern. Denn auch bei der Auswahl ausländischer Künstler präsentiert ihr eine scheinbare Vielfalt, die nur verdeckt, daß eine bestimmte Alternative – wie immer man die bewerten mag – herausfällt. Ein echter Pluralismus dürfte meines Erachtens diese vorhandene Alternative nicht unter den Tisch fallen lassen.

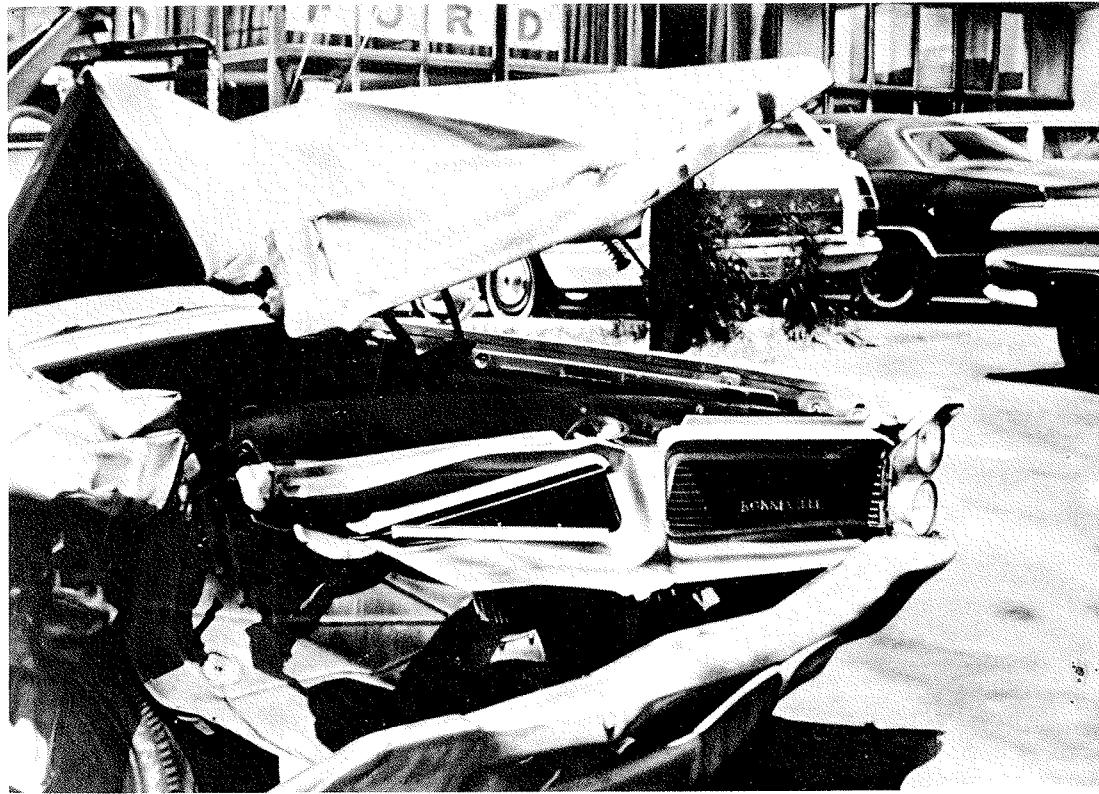
Bei den ausländischen Künstlern liegt die Ursache wohl vor allem in der Begrenztheit unseres Informationshorizontes. Was die Alternativen betrifft, so müßte ein echter Pluralismus sie tatsächlich zu lassen. Nur, in dem Moment, wo wir sagen, wir wollen vornehmlich gute Bilder ausstellen – vereinfacht ausgedrückt –, da sind schlechte Bilder ausgeschlossen. Wenn andere Leute beisammengesessen hätten, dann hätte, was gut und schlecht ist, sicher anders ausgesehen.

Der von dir immer wieder benannte Widerspruch zwischen Unsicherheit und Klarheit Entscheidungen in der Auswahl wird auch im Vorwort zum Katalog deutlich. Dort bemühest du dich, einen Realismusbegriff festzumachen, ohne ihn völlig auszufern zu lassen. Die begriffliche Bestimmung heißt da zunächst „Wirklichkeitswiedergabe“ oder „Annäherung an die Wirklichkeit“ – allgemeine Begriffe, mit denen sich Kunst prinzipiell bestimmen läßt. Weiter heißt es dann allerdings „realistisches Verhältnis zur Wirklichkeit“, das sich von dieser Allgemeinheit abhebt und als spezielle Form der Annäherung an die Wirklichkeit zu begreifen ist. Nur habe ich keinen Hinweis gefunden, was ihr darunter nun versteht. Du argumentierst des öfteren mit Brecht, und der hat sich ziemlich programmatisch, sicher auch einengend, zum Realismus als Methode geäußert. Und sowohl in der Brechtschen als auch in





David Hockney,
California, 1965, Acryl/Lw.
168 × 198 cm



John Salt, Crashed
Bonneville, 1971/1972,
Öl/Lw. 122 × 183 cm

anderen Definitionen der realistischen Methode wird darunter ein Gesamtsystem verstanden, das sich nicht auf Form oder Stil reduzieren läßt. Vielmehr spielt eine ganz entscheidende Rolle darin die Wertung, die Position des Künstlers, also letztlich die weltanschauliche Frage. Denn es geht um eine weltanschauliche Entscheidung, wenn Brecht in „Volkstümlichkeit und Realismus“ fordert, daß man im Sinne der Klasse schreiben soll, die für die größten Aufgaben die breitesten Lösungen bereithält (sinngemäß). Und das ist ein Gesichtspunkt, der bei euch draußen bleibt.

Also die Voraussetzung ist insofern schon nicht ganz richtig, als ich mich nicht dauernd auf den Brecht berufe, den es auch nicht gibt. Vielmehr gibt es bei Brecht verschiedene Phasen. Und dann gibt es auch die eine Stelle, die ich zitiert habe, die für mich sehr wichtig ist, wo es um den Realitätsgehalt einer fotografischen Wiedergabe der Kruppwerke oder der AEG geht. Ich berufe mich nicht auf den ganzen Brecht, sondern es geht um bestimmte Überlegungen, die er angestellt hat.

Reduziert ihr den Brecht und somit die Realismusdebatte damit nicht auf die Ebene einer Formaldiskussion?

Ich denke, daß wir versucht haben, das schon etwas komplizierter zu formulieren. Aber eines ist sicher, daß ich keine festgeformte Weltanschauung und keinen eindeutigen Standort habe, von dem aus ich eindeutig beurteilen kann, dies ist schwarz und jenes ist weiß. Daß es dann im Endergebnis zu einer Ausstellung kommt, die immer irgendwo ausfranzt, ist klar und finde ich notwendig.

Du bestimmst die realistische Methode als „Annäherung an die Wirklichkeit“. Ich finde, das kann zu großen Mißverständnissen führen. Denn was heißt „nahe an die Wirklichkeit heranzukommen“? Ist das gleichbedeutend mit „möglichst genau“? Dann würde es bei einer Gleichsetzung von Kunst und Wirklichkeit enden, bei der ganz engen Abbilddefinition. In dieser Formulierung „Annäherung“ scheint mir gerade das Spezifische der bildnerischen Gestaltung unter den Tisch zu fallen. Die Verallgemeinerung, die im künstlerischen Gestalten liegt, ist viel mehr als „Annäherung“. Oder wenn überhaupt Annäherung, dann Annäherung an die Komplexität, an die Widersprüchlichkeit der Wirklichkeit. Dabei geht es dann um die Frage, wie das Näherkommen an die Wirklichkeit geschieht. Und zu dem Wie gehört eben nicht nur das Formale, sondern eine ganze Verhaltensstruktur bis hin zu dem, was wir mit Weltanschauung meinen.

Diese skrupulöse Formulierung „Annäherung an Wirklichkeit“ ist natürlich ein

sich Abhebenwollen vom Begriff der „Widerspiegelung“. Es ist nicht der Versuch, zu sagen: möglichst nahe oder Widerspiegelung, sondern gerade nicht Widerspiegelung. Auf welche Art und Weise nun diese Annäherung passiert, zeigen die Werke auf tausenderlei verschiedene Arten und Weisen. Annäherung auch deswegen, weil vorausgesetzt wird, daß Wirklichkeit als Universales nicht zu fassen ist, sondern daß man sich Wirklichkeit nur annähern kann, indem man Partikel, Einzellemente aus dieser Wirklichkeit herausgreift und die dann stellvertretend und verallgemeinernd versteht.

Für mich ist Widerspiegelung nicht nur mehr als eine reine Abbildung, sondern auch mehr als eine „stellvertretend, verallgemeinerte“ Darstellung von Elementen der Wirklichkeit. Der Begriff Widerspiegelung beinhaltet für mich, daß in die Abbildung der gesamte Erfahrungsbereich, die gesamte Beziehungsfähigkeit des Künstlers miteingeht. Ein Maler, der sich der persönlichen und gesellschaftlichen Bedingungen, unter denen sich seine Beziehungsfähigkeit entwickelt, bewußt ist, wird dann auch eine entsprechend vielschichtige Auffassung von Widerspiegelung haben, die ihn auch eine andere ästhetische Qualität entwickeln läßt.

Ich verstehe unter dem Begriff Widerspiegelung eben nicht dieses Beziehungsgeflecht, sondern in erster Linie Abbildung, und das nenne ich eine simple Form.

Noch zu einem anderen Problem. Ihr zeigt Bilder aus verschiedenen Ländern und sogar aus der sozialistischen DDR, wo gesellschaftlich andere Bedingungen für die künstlerische Arbeit herrschen. Wie habt ihr versucht, das zu vermitteln?

Nun, die Bilder aus der DDR sind uns um vieles geläufiger als z. B. die italienischen.

Und dennoch gibt es einen grundsätzlichen Unterschied. Gerade, wenn man Bilder aus unterschiedlichen Ländern und Systemen zeigt, stellt sich die Frage, wie vermittelt man, daß so unterschiedliche Qualitäten in der Ausstellung vorhanden sind, wie macht man dem Betrachter bewußt, woher diese unterschiedlichen ästhetischen Qualitäten röhren?

Man kann diese Ausstellung nicht ohne Zusammenhang mit vorausgehenden Ausstellungen sehen. Es hat hier eine Sitte-Ausstellung und eine Mattheuer-Ausstellung gegeben. Da kann man in gewissem Umfang eine Beschäftigung auch mit den Umständen voraussetzen, die zu diesen Bildern geführt haben. Das mußte ja in diesen Ausstellungen immer in gewisser Weise mit vermittelt werden.

Mir ist dennoch nicht klar, warum in der Ausstellung eure Vorüberlegungen nicht

anhand der ausgestellten Kunstwerke für den Besucher durchschaubar gemacht wurden. Es ist anhand der Kunstwerke nicht nachvollziehbar, daß es in dieser Ausstellung sehr verschiedene Positionen von „Annäherung an Wirklichkeit“ gibt. Dabei hätte man z. B. an der Konfrontation Hanson–Neuenhausen–Hrdlicka exemplarisch die grundsätzlichen Unterschiede verdeutlichen können. Denn das, was bei dem Besucher und auch bei mir zunächst hängenbleibt, ist: es gibt eine bestimmte Auswahl von Kunstwerken und es gibt bestimmte theoretische Überlegungen und die sind kongruent. Das heißt, alle sind Realisten. Aber gerade die Unterschiedlichkeiten der verschiedenen Künstler im Herangehen an Wirklichkeit sind meines Erachtens nicht in ausreichendem Maße klargemacht. Sie mögen in die Vorüberlegungen eingegangen sein, aber sie werden in der Ausstellung nicht deutlich.

Ja, das ist nun wirklich ein großes Problem in dieser Ausstellung, das wohl nicht hinreichend gelöst ist. Wir haben in einer frühen Phase folgendes überlegt: Wir wollten die ganze Ausstellung in drei Teile gliedern. Unsere Überlegung war, wir teilen den Realismus ein in einen Realismus als Bestandsaufnahme, also einen, der registrierenden Charakter hat, und in einen, der einen primär kritischen Charakter der Realität gegenüber hat. Und wir haben einen dritten, der inhaltlich oder in der Art und Weise des Machens utopische Elemente enthält. Letzteres als Referenz an Courbet. Wir haben dann bald gemerkt, daß eine solche Kategorisierung den Werken in ihrer Komplexität nicht gerecht wird, da sie zu sehr vereinfacht. Dann war die Überlegung, daß man Dinge zusammenhängt, die sich durch das Beieinander gegenseitig erläutern, wie wir es jetzt teilweise verwirklicht haben. Zuletzt haben wir uns darauf geeinigt, daß wir die Vermittlung in der Ausstellung hauptsächlich auf drei Konfrontationsserien beschränken wollen. Schließlich bin ich davon ausgegangen, daß realistische Bilder doch einen leichteren Zugang zum Betrachter ermöglichen, als das viele andere Bildwerke tun. Ich würde mich auch davor scheuen, dem Betrachter soweit Vorgaben zu machen, daß er nicht mehr aufgefordert ist, auf je eigene Art und Weise vor den Bildern aktiv zu werden. Dennoch scheint mir das Problem der Vermittlung insgesamt nicht gelöst – auch nicht mit den teilweise schwer verständlichen und sehr subjektiven Künstlerstatements.

Uwe Schneede, wir danken dir sehr herzlich im Namen unserer Redaktion für dieses Gespräch.

Reiseindrücke eines Malers: Dalí–Miró–Grünewald

von Jörg Scherkamp

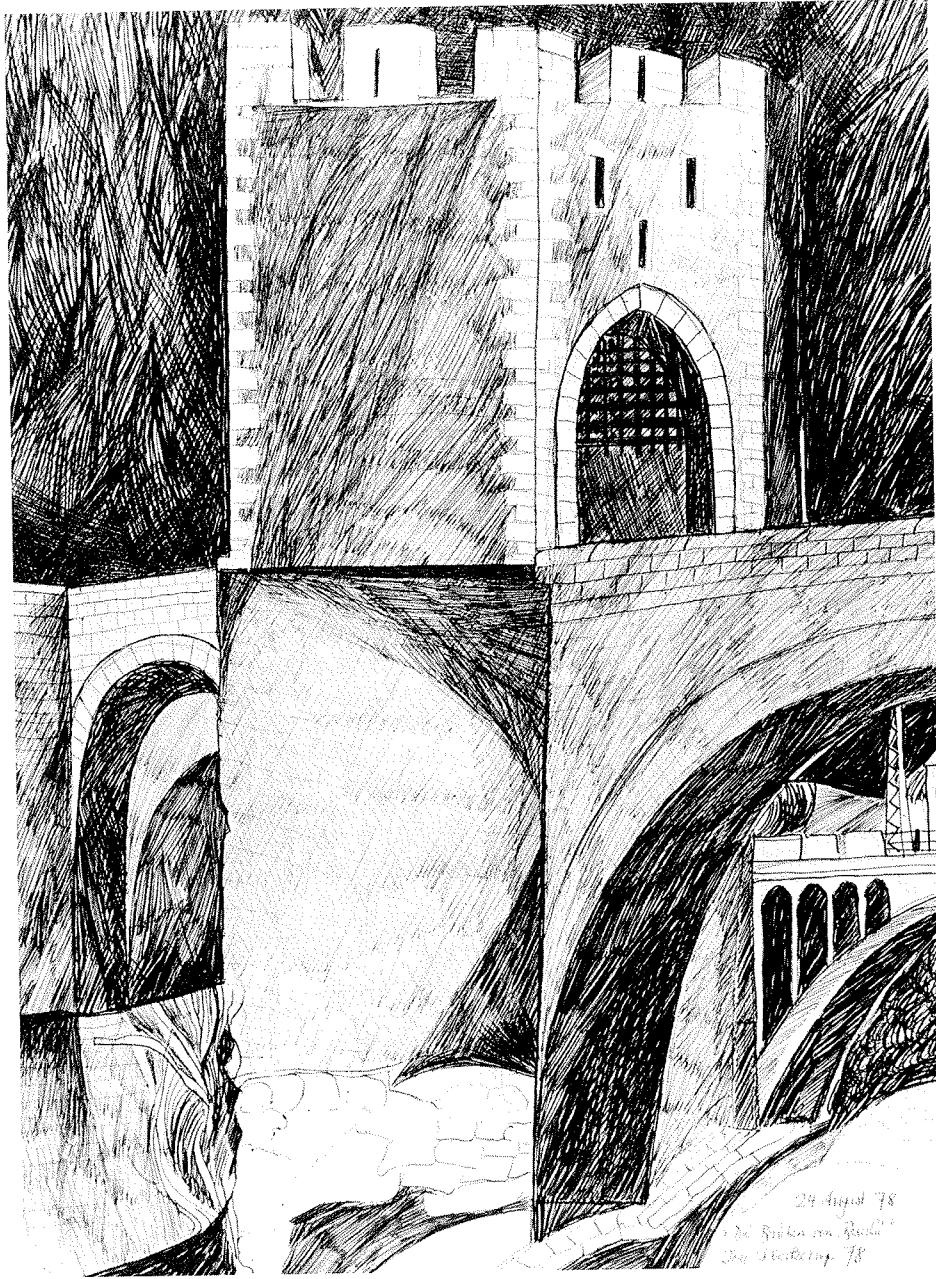
Auf unserer Fahrt durch Katalanien waren wir für ein paar Tage in Besalu, um zu zeichnen, zu arbeiten. Figueras, die Stadt, wo sich das „Teater Museu Dalí“ befindet, liegt von Besalu eine halbe Autostunde entfernt. Wir wollten uns die Möglichkeit natürlich nicht entgehen lassen, die Arbeiten Dalís im Original zu sehen; vieles war uns ja durch Reproduktionen bekannt. Viele junge Maler sind von der malerischen Qualität seiner Arbeiten sehr beeindruckt, teilweise ohne ihre Inhalte genauer untersucht zu haben, denn nur so läßt es sich offensichtlich erklären, daß in den letzten Jahren so eine Art Dalí-Kult ausgebrochen ist – wir wollten dem nachgehen.

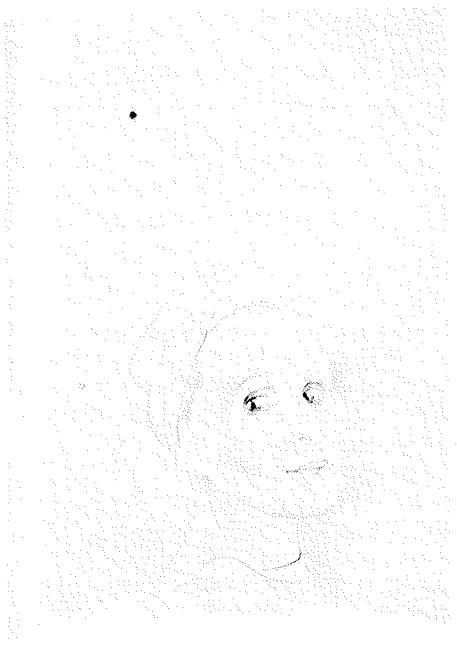
Wie es immer sei – wir waren recht gespannt; Figueras ist eine sehr interessante, urbane, katalanische Stadt; hier sammelten sich übrigens die Freiwilligen der Interebrigaden, die im spanischen Bürgerkrieg zusammen mit den spanischen Antifaschisten dann die Republik gegen Franco verteidigten. Wir waren zu früh da, das Museum wird erst um 15 Uhr geöffnet. Das „Teater Museu Dalí“ liegt mitten im Stadt-kern von Figueras, es ist leicht zu finden, da es eine Touristenattraktion ersten Ranges ist; dafür wird durch Werbung einiges getan. Wir merkten das, als wir auf dem Platz vor dem Museum standen – wie bei einer Wallfahrt wartete schon eine Menge Besucher in einer Schlange, sehr geduldig. Sehr viele junge Leute saßen um das Objekt Dalís, das vor dem Museum plaziert ist; dann natürlich das übliche Galerie-Schikkeria-Volk – was soll's.

Wir hatten keine Lust, uns in der Hitze dort eine Stunde lang hinzustellen, sozusagen an der Wallfahrt teilzunehmen. Hinterher wurde uns klar, daß dies ein Teil des Rituals ist, das dazu gehört, das paßt zu Dalí – sehr überlegt.

Als wir nach zwei Stunden zum Museum zurückkamen, brauchten wir nicht länger zu warten. Beim Eintritt Fotoapparate abgeben – die Schau geht los. Zunächst einmal muß man, glaube ich, zu dem Museumsgebäude selbst etwas sagen, um das Nachfolgende zu verdeutlichen. Das Museum ist ausschließlich dem Meister selbst vorbehalten und sozusagen maßgeschneidert worden für Dalís Werk. In der Mitte des Gebäudes sind zwei mit einer Glaskuppel überdachte Innenhöfe, die von den über mehrere Stockwerke laufenden Gängen durch eine baulich raffiniert angelegte Fensteranordnung eingesehen werden können. Von den Gängen aus betritt man die einzelnen Ausstellungsräume, die sehr geschickt gruppiert sind.

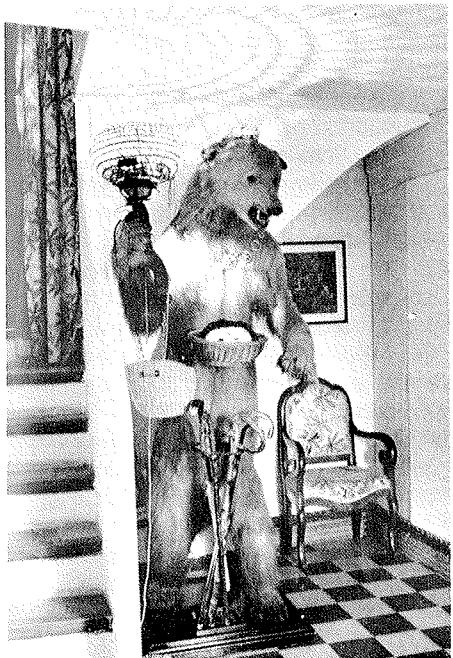
Nun zu den Arbeiten. Zunächst einmal





Salvador Dalí, Gala, Zeichnung

In Dalís eigenem Haus beleuchtet ein ausgestopfter Bär mit juwelengeschmückter Krone die Treppe



Seite 42: Jörg Scherkamp, Die Brücke von Besalú, 1978, Zeichnung, 38 x 28 cm

konnten wir uns der Faszination, die diese Umgebung abgibt, nicht entziehen. Das hat etwas von einem Theater, einem Wachsfigurenkabinett – ein Stück Geisterbahn ist auch dabei, für solche Sachen ist ein aktiver Maler in irgend einer Weise, meine ich, immer anfällig, wobei eine gewisse Exotik mit einer Rolle spielt. Alle Arbeiten sind sehr „ästhetisch“ präsentiert und aufgebaut. Im ersten Innenhof zum Beispiel steht ein alter „Pontiac“, so eine alte Amikiste; auf dem Kühler ist eine überlebensgroße Bronzefigur montiert – ein Monumentalweib à la Breker –, eher noch gewaltiger. Die Figur soll übrigens von dem Wiener Ernst Fuchs stammen.

An den Wänden sind von Pflanzen umgebene Sitzobjekte eingebaut – makabre Deformationen von perfekter formaler Durcharbeitung. Dalí hat da unseren epi-gonalen Objektmachern in der neueren Kunstszene schon längst die Schau gestohlen und zwar formal wie technisch um einige Grade besser, als was die so bringen, er übertrifft seine Nachfolger allerdings auch an Brutalität und dem damit verbundenen Irrationalismus – das riecht nach Pulverdampf, Gewalttätigkeit und all solchen Sachen. Über dem Ganzen dann ein durchgehendes Waschbeckenrelief als Fries, um die Verfremdung perfekt zu machen.

In den Gängen hängen überwiegend Druckgrafiken, Radierungen und andere, und Zeichnungen. Hier kocht Dalí oft wirklich nur mit Wasser, da sind zum Beispiel die Radierungen Picassos unvergleichlich dichter, geschlossener und von weitaus größerer Aussagekraft. Aber auch hier ist man vor Überraschungen nicht sicher: Wie vor einem an die Decke montierten Spülklosett mit allerhand Utensilien. In den Räumen – teilweise mit farbigem Samt ausgeschlagen, sozusagen das Allerheiligste – eine riesige Ansammlung von perfekt gemalten Bildern, zum Teil durch Reproduktionen überall bekannt gemacht. In den anderen Räumen sind mobile Objektkästen ausgestellt, „Der Tanz um das goldene Kalb“ und andere. Ein in barocker Manier gemaltes Deckengemälde besticht durch die im Manierismus angewandte Methode, Verkürzungen und schwelende Körper im Raum darzustellen. Das allseits bekannte Lippensofa kann durch ein Fernrohr von einem samtbeschlagenen Podest aus – optisch raffiniert perspektivisch verkürzt – betrachtet werden.

Nachdem wir uns in eineinhalb Stunden das meiste angesehen hatten, hatten wir genug, wir waren aggressiv – raus aus diesem Horrorkabinett! Wir gingen völlig durchgedreht in eine Kneipe und bestellten einen Liter Rotwein – was war passiert?



Joan Miró, Helft Spanien!, 1937, Farblitho. Diesem antifaschistischen Plakat gab der Künstler den Text bei: *In dem gegenwärtigen Kampf sehe ich auf der faschistischen Seite die Kräfte des Verfalls, auf der anderen Seite das Volk, dessen ungeheure schöpferischen Quellen Spanien einen Auftrieb geben werden, der die Welt in Staunen setzen wird.*

Joan Miró, Frau Vogel Sterne, 1942, Gouache und Pastell, 110 x 79 cm



Wir versuchten uns darüber klar zu werden.

In dem ganzen Museum hängen vielleicht 15 Arbeiten, die eine menschenfreundliche und humane Aussage zum Inhalt haben. So zum Beispiel ein sehr schönes Stillleben: ein abgebrochenes Stück Stangenweißbrot in einem Flechtkorb. Einige Bleistiftzeichnungen, in denen sich der Meister mit seiner Frau Gala darstellt, gehören zu den wenigen Arbeiten, die uns wirklich beeindruckten. Alles andere, so perfekt es gemacht ist, hat etwas Penetrantes, da ist Leichengeruch, Inquisition, unterdrückte, vermurkte Pseudoerotik – die ganze schreckliche Scheiße, die hier dargeboten wird, hat einen direkten Bezug zu den auslösenden Ursachen des spanischen Bürgerkriegs und zu dessen Folgen. Dalí ist ein Apologet der finstersten spanischen Bourgeoisie – ein ausgestopfter, balsamierter Franco hätte durchaus seinen Platz in diesem Geisterkabinett.

Das Miró-Museum steht in der Nähe des katalanischen Museums, das wir eigentlich besuchen wollten, aber das katalanische Museum hatte geschlossen. Bei weitem ist das Miró-Museum nicht so bekannt wie das Picasso-Museum in der Altstadt von Barcelona. Das Museumsgebäude ist schon architektonisch ein wirklich gelungenes Beispiel, wie so ein modernes Museum aussehen kann. Jedenfalls fällt schon beim Betreten des Gebäudes auf, daß genau überlegt wurde, welche Bilder hier sein würden.

Ich hatte mich vorher nie sehr intensiv mit dem Werk Mirós beschäftigt, zumal mir seine chiffrhafte Reduzierung der Bildinhalte nicht sonderlich liegt; auch die sich oft wiederholenden Symbole sind mir teilweise schwer zugänglich. Miró ist ein Zauberer – meiner Ansicht nach ist er kein Realist, darüber könnte man diskutieren, vielleicht sogar streiten. Ich will das gar nicht so sehr von der formalen Seite aus betrachten, ich würde sagen: ein Zauberer deswegen, weil seine Abstraktionen nicht im Formalismus hängen bleiben, weil die wenigen von ihm verwendeten Symbole – zum Beispiel Frau, Vogel, Fisch, Stern, Linien, Sonnen – den Betrachter immer wieder auf die Erde bringen.

Miró scheute sich auch nicht, während des spanischen Bürgerkriegs eindeutig gegen Franco und die Faschisten Stellung zu beziehen; von daher stammen auch einige Bilder, Plakatentwürfe und Grafiken, die der Katalane vor dem Hintergrund der Ereignisse gezielt für die spanische Republik machte.



Grünewald, Auferstehung Christi, Flügelbild des Isenheimer Altars, nach 1515, Colmar, Museum Unterlinden

Miró äußerte einmal zu seiner Arbeit: „So kann ein Stück Faden eine Welt entstehen lassen. Von einem Ding, das man geneigt ist für tot anzusehen, gelange ich in eine Welt. Und da ich dem Ganzen einen Titel gebe, wird es erst recht lebendig. Ich finde meine Titel im Fortschreiten der Arbeit, in dem ich ein Ding an das andere reihe. Wenn ich dann einen Titel gefunden habe, lebe ich in seinem Bannkreis. Der Titel wird für mich hundertprozentige Realität, wie für einen anderen sein Modell, sagen wir – eine liegende Frau. Der Titel wird für mich eine scharf umrissene Wirklichkeit.“

Die Arbeiten Mirós haben eine eigenartige Schwerelosigkeit, die teils lustig ist, teils betroffen macht. Hier bosselt einer

nicht am Untergang der Welt – der Miró möchte eine bessere basteln, das ist, glaube ich, der entscheidende Unterschied zu Dalí. Daß das mit der Kunst allein nicht hinhaut, mag er wissen oder nicht, die Zündschnüre haben andere in den Griffeln.

In dem sehr schönen Museumsgarten sind zwischen den Bäumen und Sträuchern seine Plastiken aufgestellt, ein Brunnen-Mobile ist fest eingebaut. Wir schauten uns das alles an, im Vergleich zu Dalí war das eine echte Bereicherung – nichts, was eine Verständigung mit einer entgegengesetzten künstlerischen Konzeption erschweren würde. Ich würde sagen: Form und Inhalt und die richtige Haltung machen's aus.

Es ist anzunehmen, daß Realisten mit der Beurteilung und Einordnung, mit der Aneignung der Werke der klassischen Moderne vieles erst erarbeiten müssen; leichter wird es für uns bestimmt nicht. Miró gab teilweise glaubwürdige Antworten – Dalí nicht.

Auf der Rückreise aus Spanien fuhren wir in die elsässische Stadt Colmar, um im Museum Unterlinden den Isenheimer Altar von Grünewald anzusehen. Von Abbildungen her hatte ich in etwa eine Vorstellung davon, mußte aber, als ich vor den originalen Bildern stand, feststellen, daß die Abbildungen in den verschiedensten Kunstabänden nicht nur aus drucktechnischen Gründen kaum etwas von der Monumentalität des Gesamtwerkes vermittelten. Zweifellos wird die Wirkung der verschiedenen Tafeln noch durch ihre gute Aufstellung in den außerordentlich gut geeigneten Räumen des Museums Unterlinden gesteigert. Was mir als erstes bei Grünewald aufgefallen ist, ist die fast unglaubliche Leuchtkraft der Farben, wie es dem Meister gelungen ist, zum Beispiel in der „Auferstehung Christi“ eine so starke Farbigkeit mit einer fast dreidimensionalen Räumlichkeit in Einklang zu bringen. Dies trifft natürlich generell für alle Bildteile des Altarwerks zu, nur scheint mir gerade in dieser Tafel der künstlerische Schwierigkeitsgrad, wenn man so will, am grandiosesten bewältigt. Wir wären in den Realismusdiskussionen, die wir mit großem Eifer und oft sehr kontrovers führen, wahrscheinlich gut beraten, auch einmal wieder näher auf die Kompositionskriterien bei unseren Bilduntersuchungen einzugehen.

Blieb nur noch hinzuzufügen: wenn möglich, nach Colmar fahren und die Bilder Grünewalds ansehen; er spricht nicht nur einen Teilbereich an – bei ihm ist das Ganze drin.



Niko Pirosmani, Schönheit von Ortatschala, 1905, 51 × 117 cm

In den Farben Georgiens

Über den Maler Niko Pirosmani
von Rudij Bergmann

Vor sechzig Jahren, genau am 5. Mai 1918 – Freunde hatten ihn anderthalb Tage zuvor krank, nahezu verhungert, in einem kalten Keller gefunden –, stirbt in einem Hospital zu Tbilissi Nikolai Aslanowitsch Pirosmanaschwili. Als er 1862 in dem ostgeorgischen Dorf Mirsani zur Welt kommt, liegt die Zerstörung Tbilissis, einst Tiflis geheißen, durch die Truppen Aga-Mohammedes erst sechs Jahrzehnte zurück. Ein letztes trauriges Glied in der Kette der okkupativen Großmachtgelüste seitens des islamischen Persien und der Türkei. Die Angliederung des transkaukasischen Landes an das christliche Rußland scheint die einzige Überlebensmöglichkeit des einst blühenden Georgien. Zwar stimuliert dies den wirtschaftlichen Aufschwung, zumal damit eine politische und kulturelle Öffnung „nach Westen“ gegeben ist. Doch der Preis ist hoch! Die Nationalsprache wird im öffentlichen Verkehr

durch die russische abgelöst, ohne daß die Georgier allerdings jemals aufgehört hätten, georgisch zu sprechen, zu singen, zu dichten.

In der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts setzt die kapitalistische Entwicklung Grusiniens ein – so die russische Bezeichnung für das Land, in dem bis zum heutigen Tag der Obst-, Wein- und Tabakbau dominiert. Teile der ländlichen Oberschicht und der jungen Bourgeoisie kollaborieren mit dem Zarismus. Doch die Regungen nach nationaler Eigenständigkeit und sozialem Fortschritt waren schwer zu unterdrücken. 1841 und 1857 kommt es zu großen Bauernaufständen; 1860, zwei Jahre vor Pirosmanis Geburt, beginnt unter dem Einfluß revolutionärer russischer Demokraten sich die Bewegung der „Ersten Gruppe“ gegen Feudalismus und Leibeigenschaft zu regen. Ihr ideologischer Führer ist der große georgische Dichter Ilja Tschawtschawadse, der den „europäischen Weg“ in Literatur, Kultur und Politik predigt, der, trotz aller Widersprüchlichkeit und Unterdrückung, nur über Rußland gangbar ist. Seit 1921, nach einer menschewistischen Periode, ist Georgien eine der fünfzehn Sowjet-Republiken.

Um 1880 geht Niko Pirosmani endgültig nach Tbilissi. Zuvor hat er in seinem Dorf als Viehhirt gearbeitet, auf sich selbst gestellt die georgische und später die russische Sprache gelernt. In der Hauptstadt begegnet er den wandernden Schildermätern, die für die Kundschaft der kleinen Geschäfte – sie kann mehrheitlich weder

schreiben noch lesen – Ladenschilder mit den angebotenen Waren auf Transparente malen. Schon als Zwanzigjähriger eröffnet er mit einem befreundeten Maler eine Schilderwerkstatt, die bald in Konkurs geht. Wir finden ihn wieder als Bremser bei der Transkaukasischen Eisenbahn, später eröffnet er ein Milchgeschäft, das er trotz relativer materieller Sicherheit zugunsten der Malerei aufgibt.

Parallel zur professionellen Kunst entwickelt Pirosmani seine naiv-realistische Malerei, die ihm später den Ruf eines „kaukasischen Rousseau“ einbringen wird. Sicher gibt es zahlreiche Übereinstimmungen zwischen den Werken des französischen Zöllners und des georgischen Malers. Doch größer sind die Unterschiede. Siedelte Rousseau seine Bilder vorzugsweise in der Idylle des Niemandslandes an, spiegeln sich in den phantasievollen, poetischen Bildern Pirosmanis die Verhältnisse der georgischen Heimat in den letzten Jahrzehnten ihrer bürgerlichen Etappe.

Ab 1904 entwickelt er seine Malweise zur Meisterschaft. Die Themen findet er nun immer mehr in der ungerechten sozialen Wirklichkeit des Landes. Was er als Hirte und später als Proletarier erfahren hat – Armut, Entbehrung, Solidarität –, spiegelt sich nun verstärkt in seiner Malerei. Viele der Gemälde sind Auftragsarbeiten, müssen sich nach dem Geschmack der Geldgeber richten. Dennoch gelingt es Pirosmani fast immer, sein Anliegen bildnerisch umzusetzen.



Niko Pirosmani, Kinderloser Millionär und arme Frau mit Kindern, 1909, 116 × 157 cm (links oben), Die Sängerin Margarita, 1909, 114 × 94 cm (links unten), Der Hausknecht, 1905, 105 × 46 cm (rechts). Die abgebildeten Gemälde sind in Öl auf Wachstuch gemalt und befinden sich im Museum von Tbilissi.



Die Armut ist seit Aufgabe des Milchhandels ständiger Gast, nur noch einmal kurz verscheucht, als er für einige Zeit in den Vergnügungspark „Eldorado“ übersiedelt. Der Sparsamkeit wegen benutzt Pirosmani schwarzes Wachstuch als Malfläche. Die vorgegebene Schwarzfläche bleibt zumindest als Hintergrund Bestandteil des Gemäldes. Häufig auch finden wir sie bei genauem Hinsehen als Kleidungsstück wieder. Beispielsweise im Bild der „Schönheit von Ortatschala“. Eine zurückhaltende Farbigkeit. Schwarz-Weiß dominiert, akzentuiert durch das blaue Kissen, den Lippenstift-Mund, das Rot der Schuhspitze, das Gelb des Vogels und die grünlich gelben Haare. Ein „gefallenes Mädchen“ aus dem Vergnügungsviertel, trotz der imposanten Reize lässt sie der Maler eher bieder als verworfen erscheinen. Pirosmani mochte das Milieu nicht. Da er aber als Kind und Kenner seiner Zeit kein billiger Moralist war, wohl im Gegensatz zu vielen seiner Autraggeber, die sich einerseits nicht nur an den Porträts der Mädchen ergötzen, sich andererseits moralisch entrüsteten, drückt dieses Bild Zärtlichkeit, Verständnis, Achtung aus.

Wie sehr er mit den Ausgebeuteten und Unterdrückten sympathisierte, wird auch deutlich beim Gemälde „Der Hausknecht“. Dies ist wohl das bedeutendste, das der Maler für den „Eldorado“-Inhaber fertigte, obwohl (oder weil?!?) es den Rangniedrigsten des Unternehmens zeigt. Eine gedrungene Gestalt, die zur Monumentalität erstehen kann. Ein faszinierendes Gesicht: glühende Augen richten sich voller Willenskraft auf den Beschauer. Bewegen sie sich nicht?! Ein Prophet des freien Georgien vielleicht oder nur die Verneigung vor dem geringsten seiner Brüder...

Solche Bilder müssen es wohl gewesen sein, die Pirosmani die Verehrung des Volkes einbrachten, dessen Elend er aus eigener Erfahrung kannte, über das er gesagt haben soll: „Ich liebe es, die einfachen Leute zu malen... Die Reichen mögen meine Bilder nicht; nun, Gott mit ihnen, sie haben andere Künstler.“ Aber nicht nur die Reichen, nicht weniger die akademischen Maler standen dem Autodidakten oft ablehnend, zumindest ohne Verständnis für sein autonomes Talent gegenüber.

Pirosmani hat sich oft den fröhlichen Seiten des Lebens mit seinen Bildern zugewandt. Dafür stehen die zahlreichen Gemälde von Weinlesen und Trinkgelagen. Bedeutende Werke und wichtige historische Vermittler der georgischen Sitten. Er war mit den Mitteln seiner Kunst ein sich immer als sozialkritisch verstehender Maler. Mehr als deutlich wird dies im Kontrastbild „Kinderloser Millionär und arme Frau mit Kind“. Auf der einen Seite des Bildes – stolz, reich, glücklich – der Millionär mit seiner schmuckbehängten Frau. Ebenso taub wie blind für das Elend der armen Frau, die ihr Jüngstes säugt, an einer Brust, die kaum die nötige Milch in sich hat. Ein Bild – und dennoch sind die beiden Menschengruppen völlig voneinander isoliert. Eine Manifestation für die Besitzlosen, denen sich Pirosmani stets zurechnete.

Werfen wir einen Blick auf das Porträt der „Sängerin Margarita“, um nochmals die Vielfalt seines Schaffens anzudeuten. Nur selten hat der Künstler mit so viel Sorgfalt an einem Porträt gearbeitet. Die Legende weiß zu berichten, die Sängerin sei Pirosmanis große, wenngleich unerfüllte Liebe gewesen. Ihr ovales Gesicht, die starken Brauen, die Augen mandelförmig, das volle Kinn, all dies erinnert an georgische Schönheiten aus dem Vergnügungsviertel. Aber keine stattete er mit soviel Eleganz, mit so vielen Details aus wie jene Frau aus dem fernen Frankreich. Ein zur Farbe gewordenes Poem.

Es läßt sich unschwer erkennen, daß die Figuren des Malers in der Regel sich in ihrer Haltung ähnlich bleiben. Die Aussage wird zumeist und vor allem über die Gesichter, über deren Ausdruck hergestellt. Dort findet sich Leid, Freude, Schmerz, Liebe, Hunger... Nimmt man die Dargestellten als Ensemble, dann fächert sich vor uns das Werk eines großen Malers des zwanzigsten Jahrhunderts auf, der im Westen erschreckend unbekannt ist. Pirosmani malte in den Farben Georgiens „sein Verhältnis zu seinem Land und zu den Menschen, die es bewohnen“ (Simonow). Ein Maler des vorrevolutionären Georgien? Sicher, aber seine Gemälde haben darüber hinaus eine allgemeine, eine humanistische Dimension, wie alle bleibenden Werke der Kunst und Literatur.





Zwischen Herrschaft und Volk

Notizen zu einer Ausstellung
polnischer Malerei
von Joachim Schmitt-Sasse

Vom 24. Juni 1978 bis zum 7. Januar 1979 war in Kiel, Stuttgart und abschließend in Wuppertal eine Ausstellung „Polnische Malerei von 1830 bis 1914“ zu sehen. Dr. Agnieszka Morawinska hat sie auf Anregung von und in Zusammenarbeit mit Günter Aust (Wuppertal), Jens Christian Jensen (Kiel) und Tilman Osterwold (Stuttgart) zusammengestellt. Die Auswahl der Bilder richtete sich nach zwei Prinzipien: „die Darstellung der historischen Entwicklung der polnischen Kunst dieses Zeitraums und der Gesichtspunkt der in unsere Gegenwart zielenden Aktualität“.¹ Damit

reiht sie sich ein in zwei Tendenzen aktueller Ausstellungspolitik, nämlich 1. den Versuch zur Erschließung von „Randgebieten“ der Kunstartentwicklung (z. B. an der amerikanischen und russischen Malerei des 18. und 19. Jahrhunderts) und 2. die Bestrebungen, das Werk vom Sockel unanfechtbarer Historizität herunterzuholen und in Beziehung zu setzen zu Problemen der Gegenwart.² Die Ausstellung bemüht sich in diesem Rahmen um einen Längsschnitt durch die polnische Kunstartentwicklung von der Romantik über den Realismus bis zu den Anfängen des Symbolismus.

Oben: Henryk Rodakowski, Die Kokosz-Rebellion, 1872, Öl/Lw. 192,5 x 265 cm
Die Abbildungen entnehmen wir dem im DuMont Verlag, Köln 1978, erschienenen Band „Polnische Malerei von 1830 bis 1914“, hrsg. von Jens Christian Jensen, der der Ausstellung als Katalog diente.

Nach der niedergeschlagenen Erhebung von 1863

Eine Gruppe von Bildern zog mich dabei besonders an. Es handelt sich um Historienmalerei aus den sechziger und siebziger Jahren des vorigen Jahrhunderts, Bilder von Jan Matejko und Henryk Rodakowski.

Von Interesse ist, daß diese Gemälde in einer Zeit entstanden, in der keine nationalen Befreiungskämpfe des polnischen Volkes stattfanden. Die Erhebung von 1863 war von Rußland aus niedergeschlagen worden; sie hatte den Bauern zwar die Befreiung von der Leibeigenschaft gebracht, der von vielen angestrebte liberal-parlamentarische Nationalstaat aber hatte nicht erkämpft werden können. In allen Teilen des besetzten Polens jedoch brachte das letzte Drittel des 19. Jahrhunderts einen starken wirtschaftlichen Aufschwung (der gewiß auch auf die Bauernbefreiung und das dadurch anwachsende Arbeitskräftepotential zurückzuführen ist). Kongreßpolen war um die Jahrhundertwende zu einer der höchstindustrialisierten Provinzen des russischen Reichs geworden, Schlesiens Schwerindustrie war für Deutschland ähnlich wichtig wie das Ruhrgebiet, und die galizischen Industriegebiete um Krakau und Lwow zählten zu den dichtbesiedeltesten der Donaumonarchie. Politische Schwäche und wirtschaftliche Prosperität ließen Adel und Bourgeoisie sich von den nationalen Zielen abwenden, da ihre Klasseninteressen sich zunächst auch unter der Fremdherrschaft durchsetzen konnten. Erst als zu Ende des Jahrhunderts die Arbeiterklasse erstarkte und in machtvollen Aktionen sozialistische Forderungen vortrug, setzten die polnischen herrschenden Klassen wieder auf ein nationales Programm (freilich primär, um dem Kampf der Arbeiter die Spitze abzubrechen).³ Kurz nach dem unterdrückten Aufstand von 1863 ist jedoch an ein solches Forderungsprogramm nicht zu denken: Das Land versinkt in Resignation und politische Ohnmacht. In dieser Situation besinnen sich polnische Künstler auf die Geschichte ihres Landes und gestalten Glanz und Elend der Vergangenheit.

Das Volk als Alternative erst angedeutet

Einen solchen historischen Augenblick schildert Henryk Rodakowski in seinem Bild „Die Kokosz-Rebellion“ (1872, Öl auf Leinwand, 192,5 × 265 cm). Thema des Bildes ist die Auflehnung des polnischen Adels gegen König Sigismund I.: Die Adelsversammlung, die vor dem Feldzug

gegen die Moldau im Jahre 1537 bei Lemberg in einem Lager zusammentraf, rebellierte gegen ihren Herrscher, um ihm neue Rechte abzuzwingen.⁴ Im Zentrum des Bildes erblicken wir König Sigismund, auf einer Terrasse sitzend, in schwarzblauem Gewand, den Kopf auf die linke Hand gestützt; hinter ihm, stehend, seine Frau Bona in weißer und blauer Kleidung, den Kopf herrisch zur Seite gewendet. In Richtung auf den Hintergrund – Schloßfassade und Treppe rechts – ist der Hofstaat versammelt. Die linke Bildseite nimmt die Balustrade der Terrasse ein, schwere Steinmetzarbeit, unterbrochen und betont von einem Podest mit schildtragendem Löwen. Zwischen den Balustern erkennt man das unten vor dem Schloß herbeigeströmte Volk. Am Geländer eine hochgewachsene, dunkle Gestalt, zu drei Vierteln abgekehrt, die von einem großen Pergament offenbar vorzulesen scheint. Der Katalog erläutert: „Auf dem Bild ist der Moment dargestellt, als Hetman Tarnowski auf der Terrasse des Schlosses zu Lemberg dem König, dessen Frau Bona (...) und dem Hofgefolge die Liste der geforderten Privilegien vorliest.“⁵

Merkwürdig. Er liest die Forderungen ja gar nicht dem König vor, sondern kehrt der Hofgesellschaft den Rücken. Auch scheint von diesen niemand auf den Hetman acht zu haben. Im Gegenteil, die ganze Gruppe ist von einer Bewegung zur anderen Seite hin geprägt: Königin, Bischof, Hofdame, Edelmann – alle schauen von dem Vortragenden fort. Auch ihre Gesichter zeigen keinerlei Eindruck angesichts der Forderungen des rebellierenden Heeres. Blasierte Nichtachtung, Langeweile, Gleichgültigkeit, Desinteresse bringen die Hofsleute zum Ausdruck. Selbst der König blickt gedankenverloren und unkonzentriert in die Tiefe. Ein freier Raum trennt Tarnowski von den übrigen Figuren auf der Terrasse. Solch seltsamer Widerspruch zwischen dem historischen Ereignis und der Darstellung durch den Künstler harrt der Erklärung.

Der Hetman trat auf die Terrasse, trug seine Botschaft vor, fand Nichtachtung und wendet sich dem Volke zu. Zwischen Volk und Hofgesellschaft befindet er sich in einer isolierten Stellung. Wie, wenn das historische Motiv hier nur Vorwand wäre für die Gestaltung eines ganz anderen Problems? Wie, wenn es gar nicht um den Hetman Tarnowski ginge, sondern um Henryk Rodakowski, den Künstler selbst? Das gäbe einen Sinn, erschloße eine neue Ebene der Interpretation. Der Künstler und darüber hinaus der Intellektuelle allgemein, wird sich seiner veränderten gesellschaftlichen Stellung bewußt. Bis-

lang war er in seiner Malerei stets den Herrschenden verpflichtet gewesen. Mit der Herausbildung und dem Erstarken kapitalistischer Produktionsverhältnisse aber geraten immer weitere Teile der Intelligenz in Widerspruch zum Bürgertum, aus dem sie doch hervorgingen. Die nationale Frage in Polen macht diese Zusammenhänge besonders deutlich. Viele Künstler standen 1863 auf der Seite der nationalliberalen Erhebung – nach deren Niederschlagung nun stoßen sie bei dem saturierten Bürgertum auf taube Ohren. Wollen sie ihre Botschaft in der Malerei weiter ausdrücken, so müssen sie sich in zunehmendem Maße an andere Klassen wenden: an Arbeiter, Bauern, ans Volk.

Diese problematische Zwitterstellung des Künstlers spiegelt Rodakowskis Bild wider: In der Gestalt des Hetman drückt sie sich aus. Seine – dies setze ich voraus – gerechten Forderungen stoßen bei den Herrschenden auf taube Ohren; Nichtachtung und arrogante Abweisung werden ihnen zuteil. Dem Volk hingegen, das ihm letztlich den Auftrag erteilte, kann er sich zuwenden. Dabei wird aber eine weitere historische Tatsache nicht übersehen. Noch steht der Hetman auf einer Stufe mit den Herrschenden, wenn auch durch eine Kluft von ihnen getrennt; noch ist das Volk als Alternative nur angedeutet. Verdeckt wird die Menge zwischen den Balustern sichtbar, ohne doch selbst einzugreifen. Dennoch: Der Hetman/Künstler wendet sich ihr zu, kehrt der Klasse den Rücken, in deren Mitte er sich bislang aufhielt.

Auf die Seite der Glockengießer

Von diesen Überlegungen herkommen, bietet sich auch für die ausgestellten Historienbilder von Jan Matejko eine ähnliche Interpretation an. Dies um so mehr, als er zwei historischen Gestalten die eigenen Gesichtszüge verliehen hat.

Bereits 1862 deutet sich im Bild „Stanczyk“ (Öl auf Leinwand, 88 × 120 cm) die Suche des Intellektuellen nach einem neuen Standort an. Matejko porträtiert sich selbst in der Rolle des Hofnarren Stanczyk. Das Gemälde zeigt ein in dunklen Tönen gehaltenes Renaissanceinterieur mit Tepichen, Vorhängen, schweren Decken. In der Mitte Stanczyk auf einem hochlehnnigen Stuhl, mit seinem roten Narrenkostüm bekleidet. Er hat die Beine von sich gestreckt, der Kopf ist auf die Brust gesunken – nachdenklich-schwermüdig blickt er ins Leere. Sein Schellenstab liegt am Boden. Nicht mehr als eine Darstellung des Paradoxons vom traurigen Clown – wenn, ja wenn sich nicht rechts hinter der Gestalt des Narren



Oben: Jan Matejko, Die Predigt von Skarga,
1864, Öl/Lw. 224 × 397 cm

Unten: Jan Matejko, Stanczyk, 1862, Öl/Lw.
88 × 120 cm

ein Durchgang öffnete, hinter dem im hell erleuchteten Festsaal eine heitere Hofgesellschaft tanzt. Der Hofnarr/Künstler hat das Fest verlassen. In einem stillen Raum nutzt er den Augenblick zum Grübeln. Die Zeit zwingt ihn dazu, seine Situation zu überdenken, sich dem festlichen Trubel der Herrschenden zu entziehen.

Diese nachdenkliche Abkehr wird zwei Jahre später zur Anklage. 1864 entsteht das Gemälde „Die Predigt des Skarga“ (Öl auf Leinwand, 224 × 397 cm). Der Katalog vermerkt: „Im Presbyterium der Wawel-Kathedrale in Krakau hielt (...) der hervorragende Kanzelredner Piotr Skarga (...) eine seiner flammenden Predigten. Matejko, dessen Gesichtszüge der Prediger trägt, wirft hier den Magnaten vor, sie hätten mit ihrem egoistischen Handeln das Land ins Verderben gestürzt.“⁶ Das Bild hat zwei Zentren. Auf der linken Seite reihen sich in lockerer Aufstellung die Großen des Landes um den König; der sitzt, in spanischer Hoftracht, nachdenkend in einem niedrigen Sessel. Die rechte Hälfte wird beherrscht von der hochaufgerichteten Gestalt des Predigers, um dessen schwarzes Ordenshabit die goldgedurchwirkte Stola glänzt. Um und hinter ihn verliert sich die dichtgedrängte Menge der Angehörigen des Hofes ins Dunkel. Die Reaktion der Anwesenden ist erstaunlich vielfältig getroffen: von Empörung reicht sie über Betroffenheit und Nachdenken bis zur Gleichgültigkeit; einer schlafähnlich gar. Seltsam ist die Stille, die über der Szene liegt. Keiner spricht. Selbst Skarga, der Prediger, beißt die Lippen aufeinander. Auch weist er nicht anklagend auf den König oder in die Runde, eher hilflos reckt er die Hände in die Höhe; sein Blick glüht nicht in heiligem Eifer, gedankenblasse Trauer spricht aus den dunklen Augenhöhlen. Wie zufällig liegt auf dem Boden zwischen Redner und König ein Handschuh. Fehde ist erklärt zwischen dem Prediger und dem Herrscher, zwischen Intellektuellen und herrschenden Klassen.

1874 dann weist Matejko den Intellektuellen ihren Platz an der Seite der Arbeiter zu. Das Gemälde „Aufhängen der Sigismund-Glocke im Domturm zu Krakau 1521“ (Öl auf Holz, 94 × 189 cm) dokumentiert diese Entwicklung. Zwei Welten tun sich in dem Bilde auf. Vor der Kulisse des Krakauer Königsschlosses hat sich die prächtig angetane Hofgesellschaft zum Festakt versammelt. Unter einem Baldachin das Königspaar, Prinzen und Prinzessinnen, darum gruppiert der Hofstaat. Zur Mitte liest der Bischof den Segen. Parallel zu dieser linken Bildhälfte gestaltet Matejko die rechte. Unter den schweren Gerüstbalken leitet der Glockengießer,

Meister Beham, den Aufzug der Glocke. Um ihn herum sind Gruppen von Arbeitern mit Seilen und Winden dabei, die Glocke aus der Form zu heben. Hält sich am Baldachin ein jubelnder Zuschauer fest, so klammert sich ein Arbeiter an das Gerüst, um den Lauf der Taue zu kontrollieren. Sind die Teile des Bildes formal in Parallelen gesetzt, so stehen sie in deutlichem inhaltlichen Gegensatz. Auf der einen Seite Prunk und Luxus, gepaart mit blasierter Langeweile, wie sie vor allem die Königin zeigt, oder amüsierten Neugier bei einigen Hofleuten – einziger der König schaut gespannt. Auf der anderen Seite die einfache, vielfach dunkle Kleidung der Arbeiter; Kraft und Konzentration zeichnen diese Menschen aus, sie vollbringen ein Werk und sind voll bei der Sache. Ihr Schmuck ist der Bronzeglanz der Glocke, die sie gegossen haben. Am Gerüst der Glockengießer lehnen, auffällig durch ihre schwarze Gelehrtenkleidung, „der königliche Lautenspieler Bekwark“ und der „Architekt Bartolomeo Berecci“,⁷ durch ihre Berufe der Intelligenz zugewiesen. Konzentriert und aufmerksam beobachten sie die Arbeit der Glockengießer. Sie stehen nicht mehr auf gleichem Boden wie der Hof, sie sind in den Kreis der Arbeiter getreten. Sie widmen ihr Interesse nicht mehr der Pracht des Hofes, sondern der Arbeit.

Neuorientierung der Intellektuellen

Zusammenfassung: Die polnische Historienmalerei Matejkos und Rodakowskis aus den sechziger und siebziger Jahren des vergangenen Jahrhunderts lässt nicht nur ein wachsendes Geschichtsbewusstsein erkennen, sondern dokumentiert ebenso das Gespür der Künstler für die veränderte Stellung der Intelligenz in der Gesellschaft. Sie tragen dem Rechnung, indem sie – im historischen Gewand – die Abkehr des Intellektuellen von den herrschenden Klassen gestalten und die „Entdeckung“ der Arbeiterklasse als Ansprechpartner und als Gegenstand der Kunst ausdrücken.

Anmerkungen

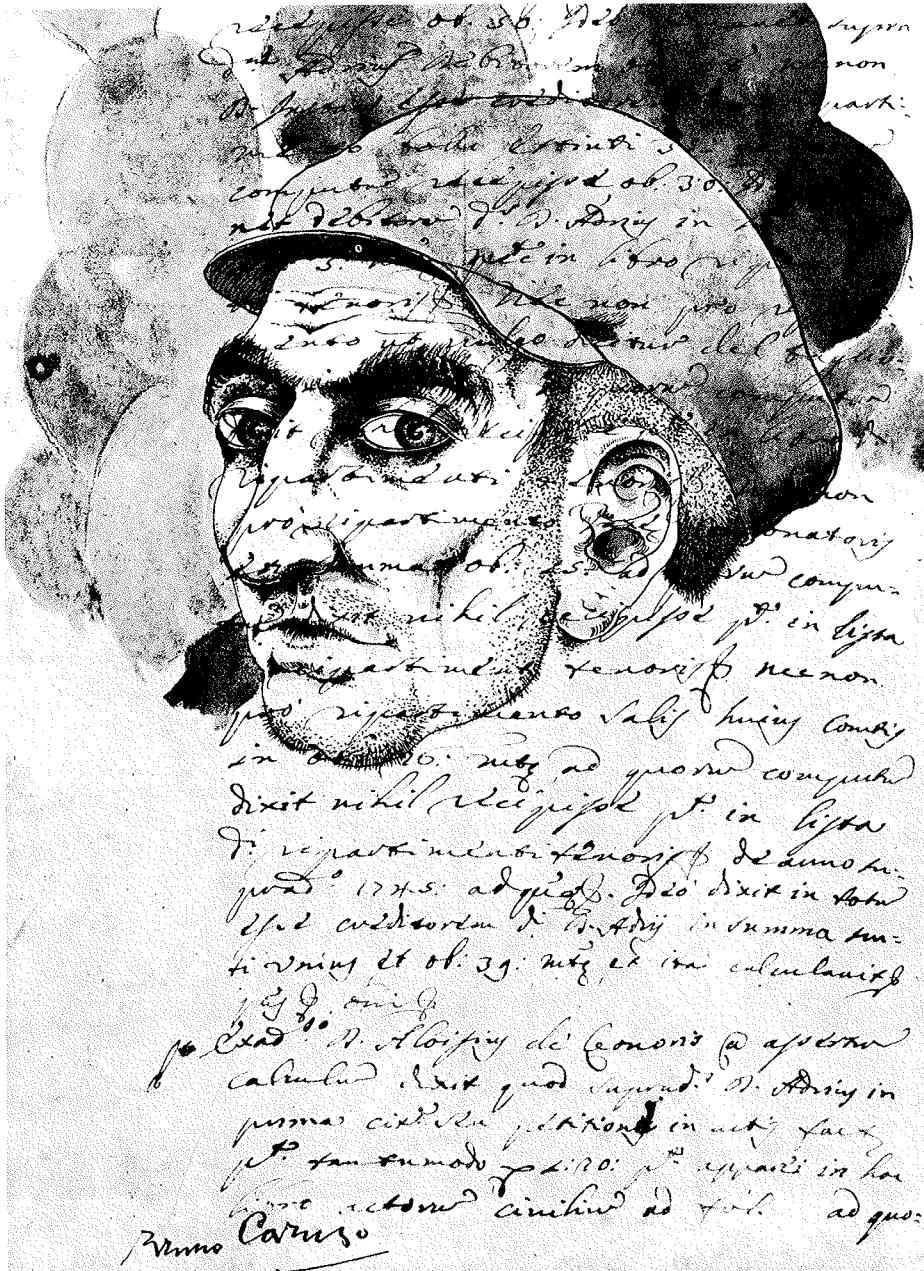
- 1 Jensen, Jens Ch., Anmerkungen zur Ausstellung, in: ders. (hg.) Polnische Malerei von 1830 bis 1914, Köln (DuMont Verlag) 1978, S. 10. – Dieses Paperback mit vielen Abbildungen, einem kommentierten Verzeichnis der ausgestellten Bilder und weiteren Beiträgen diente den Ausstellungen zugleich als Katalog.
- 2 Vgl. dazu a. Osterwold, Tilman, Das Selbstbildnis Polens, ebd., S. 15ff.
- 3 Vgl. Kieniewicz, St., Einführung in die Geschichte Polens von 1795 bis 1918, in: ebd., S. 20–26.
- 4 Vgl. ebd., S. 149.
- 5 Ebd.
- 6 Ebd., S. 233.
- 7 Ebd., S. 234.



Jan Matejko, Aufhängen der Sigismund-Glocke im Domturm zu Krakau 1521, 1874, Öl/Holz 94 x 189 cm. Unten: Ausschnitt aus diesem Gemälde

Bruno Caruso Zeichnungen und Grafiken

von Richard Hiepe



Bruno Caruso, Kaufvertrag, 1975, farbige Zeichnung auf einen originalen sizilianischen Landkaufvertrag gezeichnet, 43 x 31,5 cm

Im März dieses Jahres zeigte die Neue Münchener Galerie (Kaulbachstr. 75, 8000 München 40) Zeichnungen und Grafiken von Bruno Caruso. Dazu erschien ein Katalog mit 4 farbigen und 33 Schwarzweißabbildungen und einem Text von Richard Hiepe (Preis 5,- DM).

Der 1927 in Palermo geborene Bruno Caruso ist heute der wichtigste politische Zeichner Italiens. Neben dem realistischen Pathos Renato Guttusos behauptet er in der unterkühlten Präzisionsmechanik seiner Figurenerfindungen und durch die ätzende Schärfe seiner zeichnerischen und intellektuellen Diktion eine markante Position im kulturellen Leben seines Landes und innerhalb der realistischen Kunstszenen der Gegenwart. Uns Deutsche mag der scharfe gesellschaftskritische Biß dieser Blätter zuerst an George Grosz erinnern, der wie Otto Dix entscheidenden Einfluß auf die jüngeren realistischen Talente der italienischen Nachkriegsmoderne und auf die Ausbildung engagierter Kunstvorstellungen in Italien hatte.

Aber Funktion, Charakter und ideeller Anspruch dieser Kunst gehen doch in eine andere, sehr aktuelle Richtung. Caruso erscheint in der Rolle eines graphischen Chefkommentators für die fortschrittliche Öffentlichkeit in Italien. Seit seinen ersten Zeichnungsfolgen über die Mafia oder die Zustände in den Irrenhäusern Siziliens kommentiert dieser Künstler – mit „Namen, Anschrift und Gesicht“, wie Brecht es vom realistischen Poeten fordert – die politische und Ideengeschichte unserer Zeit von der Position des marxistisch orientierten Intellektuellen – und das heißt in Italien (anders als in der Bundesrepublik) für eine breite Öffentlichkeit. Wie der Chefreporter einer großen Zeitung lebte und arbeitete dieser Künstler in den letzten 30 Jahren an den sogenannten Brennpunkten des Weltgeschehens: 1949 in Prag während der sozialistischen Umwälzung, Anfang der fünfziger Jahre unter den aufständischen Bauern Siziliens, 1952–1958 bei den arabischen Freiheitskämpfern, 1951 in New York bei Malcolm X und Ben Shahn, in China während der „Kulturrevolution“, 1970 beim Krieg in Bangla Desh und immer wieder in Vietnam, über dessen Befreiungskampf seine Blätter einen guten Teil der öffentlichen Meinung prägen halfen.

Caruso kennt sich aus und charakterisiert die Typen und Moden, die Helden und Epidemien dieser Jahrzehnte: rebellierende Studenten und finstere Verschwörer, süchtige Mädchen und gefallsüchtige Schönlinge, die Figuren des Masochismus und der Sexwelle, heroisch posierte Freiheitskämpfer und marode Schizophrene. Zum Bild des weltläufigen politischen Beobachters zählt der Umgang mit den Großen dieser Welt: Picasso oder Lucien Freud, Brassai oder Herbert List, Francis Bacon oder Jack Levine zählen zum engeren Freundeskreis. Und der selbstverständliche Umgang mit den Gestalten und der Gegenwart der Kultur erweitert sich



durch die Totenbeschwörungen der großen Personen revolutionärer Kunst und Politik, wenn Lumumba oder Goya, Lenin oder Mondrian in Carusos Blättern wie Freunde und Bekannte zitiert werden. Das geht bis zur selbständigen zeitgeschichtlichen Recherche, wie in Carusos jüngster Publikation „Lenin auf Capri“, in der die Schicksale der Gruppe bolschewistischer Emigranten auf der Kaiserinsel aufgearbeitet sind.

Dementsprechend hat Caruso das Buch, die politisch und kulturkritisch gemünzte Bilderhandschrift zu seinem eigentlichen künstlerischen Ausdrucksmittel gemacht. Dutzende eigener und interpretierender Publikationen mit seinen Zeichnungen kursieren in Italien. Als medien-spezifisches, gebrauchsgraphisch präpa-

riertes, mit allen Künsten der Werbung und Typographie vertrautes Angebot ist sein Stil zunächst zu verstehen. Nach George Grosz hat hier der große Amerikaner Ben Shahn Vorbild gestanden: die fast typographische, plakative Aufbereitung realistischer Fakten, die Verwandlung praller Wirklichkeit in knappe Zeichen von schlagartiger optischer Wirkung, die Verbindung von Gestalten und Szenen mit Lettern und optischen Symbolen. Jedoch macht Caruso – und das bezeichnet eigentlich seine „Handschrift“ und den gar nicht gebrauchsgraphischen Anspruch seiner Kunst – diese Prozesse der Umformung von Abbildern in graphische Formeln zum vordringlichen Gegenstand und Ereignis seiner Kunst.

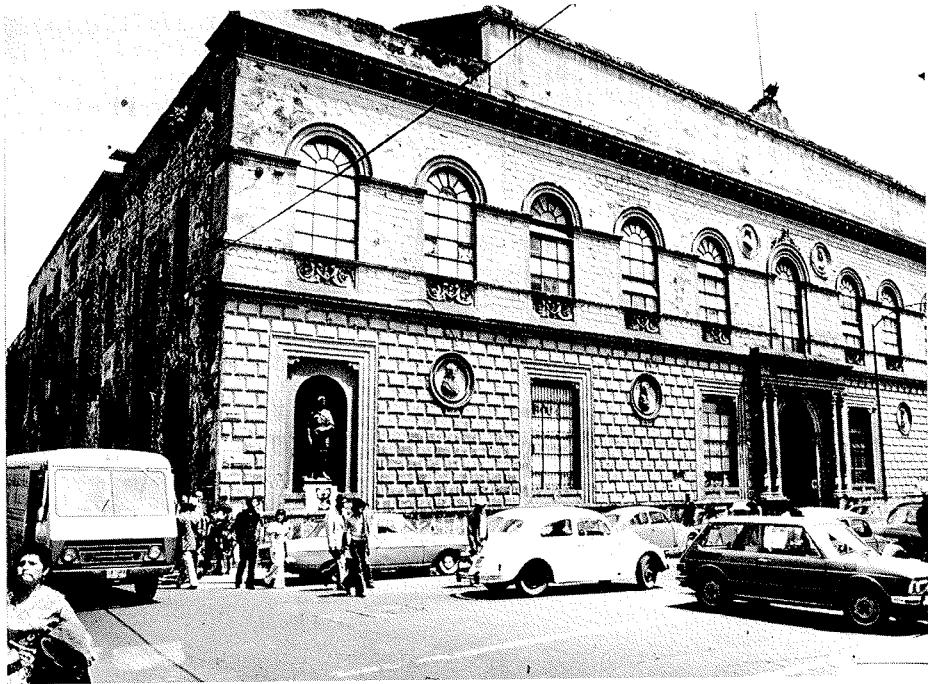


Bruno Caruso, Die Geliebte des Gramigna, 1978, Radierung 39 x 29,5 cm

Bruno Caruso, Tumult, 1973, Radierung 47 x 32 cm, für „Libertà“ (Giovanni Verga)



Rechts: Bruno Caruso, Karneval im Irrenhaus, 1970, aquarellierte Zeichnung 68,5 x 56,5 cm. Mit Arbeiten wie dieser und ihrer öffentlichen Wirkung trug Caruso wesentlich zur Initiierung der Reform der psychiatrischen Behandlung in Italien bei, in deren Ergebnis jetzt u. a. die „geschlossenen Anstalten“ geöffnet werden.



1

Erinnerung an das Massaker von Tlatelolco

von Olav Münzberg
und Michael Nungesser

2



Noch heute ist das Massaker von Tlatelolco ein traumatisches Ereignis für die fortschrittlich-demokratischen Kräfte in Mexiko. Das Jahr 1968, das im Weltmaßstab den Höhepunkt der Protestaktionen gegen das US-Engagement in Vietnam darstellte, sollte für Mexiko ein tragisches werden.

Der Protest richtete sich dort zugleich gegen ein Ereignis, dem sowohl nationale wie auch internationale Bedeutung zukam: die Olympischen Spiele, die im Oktober 1968 in Mexiko ausgetragen werden sollten. Die Kritik der Studenten und Oppositionsgruppen zielte nicht gegen die Sportveranstaltung in ihrer völkerverbindenden Funktion, sondern wollte die Weltöffentlichkeit auf die schlechten sozialen und politischen Verhältnisse großer Bevölkerungsgruppen in Mexiko aufmerksam machen, von denen die mit großem finanziellen Aufwand – insbesondere im kulturellen Rahmenprogramm – vom mexikanischen Staat inszenierte Propagandaschau der Olympischen Spiele ablenkte.¹ Im Rahmen ihrer Vorbereitung nahm die innenpolitische Repression immer mehr zu.²

Der Protest weitete sich zu einer breiten sozialen Bewegung aus, die abrupt durch das Massaker von Tlatelolco unterbrochen wurde. Am 2. Oktober 1968 versammelten sich auf der Plaza de las tres Culturas („Platz der drei Kulturen“, gelegen im Wohngebiet Nonoalco-Tlatelolco im Zentrum der Hauptstadt) 10000 Demonstranten, die den Abzug der Polizeibesatzung aus dem Nationalen Polytechnischen Insti-

1 Akademie San Carlos in Mexiko-Stadt

2 Akademie San Carlos am 2. Oktober 1968

3 Eine Kultur definiert sich als Kultur in der Abwehr von Barbarei: Innenhof der Akademie. ENAP = Escuela Nacional de Artes Plásticas; UNAM = Universidad Nacional Autónoma de México.

4 Die klassischen Figuren treten vor dem Schmerz der Gegenwart zurück. Bei dem kleinsten Kopf im Transparent handelt es sich um den während der Olympiade amtierenden Präsidenten Gustavo Díaz Ordaz.

5 Verordnetes Schweigen

tut forderten. Sie wurden von Granaderos (Bereitschaftspolizisten), Fallschirmjägern und Panzern umstellt, die eine halbe Stunde lang mit Sturmkarabinern und Maschinengewehren in die Menschenmenge und in die Fenster der umliegenden Wohnhäuser schossen. Viele Menschen starben oder wurden verwundet, mehr als 1500 Personen festgenommen. Die Vorgänge von Tlatelolco sind bis heute nicht aufgeklärt worden.³

Am 10. Jahrestag des Massakers zogen zwei große Demonstrationszüge durch Mexiko-Stadt. Die Kunststudenten gedachten der Opfer von Tlatelolco durch eine Gedenkausstellung in der Academia San Carlos, der Kunstabakademie der Hauptstadt.⁴ Diese war noch Anfang des zwanzigsten Jahrhunderts Zentrum einer an europäischer Kunst und Bedürfnissen der mexikanischen Oberschicht ausgerichteten Kunstausbildung, gegen welche sich der Streik der Studenten von 1911–1913 nach dem Ausbruch der Revolution richtete; einer ihrer Anführer war damals David Alfaro Siqueiros, der später als Wandmaler berühmt wurde.

Ein Teil der Gedenkausstellung zu Tlatelolco wurde für drei Stunden spontan aus dem Innenhof der Akademie auf die Straße verlagert und wendete sich, verbunden mit kurzen Ansprachen und politischen Liedern, an die vorbeikommenden Passanten. Viele Leute blieben stehen, hörten zu, bildeten kleine Gruppen oder schauten sich die Plakate, Lithografien und andere



3



4



5



6

grafische Arbeiten der Akademiestudenten an, die auf Staffeleien und Stelltafeln angebracht waren. Ein aktuelles politisches Ereignis, auf das in manchen Blättern auch Bezug genommen wurde, war die Lage in Nicaragua, wo der von den USA unterstützte Diktator Somoza sein Regime mit brutalsten Mitteln gegen jegliche Opposition aufrecht erhält.

Im Innenhof der Akademie setzte sich die politisch-ästhetische Demonstration fort. Große Bildtransparente in leuchtenden Farben hingen von den Balustraden des ersten Stockes herab. In sarkastischen Karikaturen klagten die Studenten die Entmenschlichung des Staatsapparates an und verhöhnten das Porträt des damaligen Präsidenten Gustavo Díaz Ordaz. Auf einem anderen Transparent erschien der Kopf eines Mannes, dem der Mund mit einer Kette verschlossen ist.⁵ Er symbolisiert die Unterdrückung des Volkes, das selbst der Möglichkeit der Klage und des Protests beraubt ist.

Auf dem Boden des Innenhofes waren mit weißem Pulver die Umrisse zu Boden gestürzter Menschen sichtbar gemacht. Sie verwiesen auf die Opfer des Massakers von Tlatelolco. Kleine brennende Leuchten waren ihrem Gedenken gewidmet. Zwischen den Säulen der Arkadengänge befinden sich die auch in europäischen Kunstakademien geläufigen Gipsabgüsse antiker oder Renaissanceplastiken, Überbleibsel eines klassizistisch ausgerichteten Kunstuunterrichts. Den Statuen wurde schwarzer Trauerflor umgehängt. Rote Nelken kündeten von der Hoffnung auf eine bessere Zukunft.

In den Gängen des ersten Stockes wurde eine Gedächtnisausstellung von Grafiken der Studentenbewegung der sechziger Jahre, aus Sicherheitsgründen nicht signiert, gezeigt. Es ist dieselbe Ausstellung, die vor zehn Jahren am selben Ort stattfand. Damals drang die Polizei unter Verletzung des Status der Autonomie der Kunsthochschule in die Akademie ein, zerstörte Grafiken und schloß die Ausstellung.

Anmerkungen

- 1 Die XIX. Olympischen Spiele – zum ersten Mal in einem sog. Entwicklungsland und die ersten in Lateinamerika – „sollten die Krönung sein für Mexikos Prestige als Musterland politischer und wirtschaftlicher Stabilität in Lateinamerika“ (Spiegel, Nr. 40, 1968, S. 114).
- 2 Die seit den ersten Auseinandersetzungen im Juli 1968 von rund 150000 Studenten gebildeten Kampfkomitees an den Hochschulen forderten: die Auflösung derjenigen Notstandartikel des mexikanischen Strafrechts, nach denen Zeichen „sozialer Auflösung“ als Subversion gehandelt werden können / Freilassung aller politischen Gefangenen / Amtsenthebung von Polizeichef, Staatssekretär des Inneren und des Bürgermeisters der Hauptstadt / Auflösung der Bereitschaftspolizei (granaderos) / Entschädigung der von der Polizei Verletzten oder ihrer Hinterbliebenen (vgl. Spiegel, ebenda).
- 3 Die Presse sprach damals von 20 bis 40 Toten und bis zu 100 Verletzten; niemals wurden von offiziellen Stellen genaue Zahlen genannt. Die Schätzungen der Zahl der Opfer schwanken zwischen 400, 800 und 1500. Literaturhinweise: Elena Poniatowska, La noche de Tlatelolco, Mexiko 1971 (1. Auflage; seitdem viele Male neu aufgelegt) (eine Sammlung von Augenzeugeberichten); Renata Sevilla, Tlatelolco – ocho años después, Mexiko 1976 (Interviews mit den Wortführern der Bewegung: José Revueltas, Heberto Castillo, Carlos Sevilla, Gilberto Cuevara Niebla, Raúl Alvarez und Luis González de Alba).
- 4 Zur Geschichte der Akademie s. Jean Charlot, Mexican art and the academy of San Carlos, Austin 1962.
- 5 Als Vorlage diente hierzu eine kleine, schon früher entstandene Grafik von Adolfo Mexiac, zur Zeit Dozent an der Kunstabakademie. Sein Werk steht in der Tradition der berühmten Taller de Gráfica Popular (Werkstätte für volkstümliche Grafik), die 1937 gegründet wurde.

Während der Straßenausstellung sang ein Student dieses Lied:

*Keiner wird sie vergessen,
die prächtige Olympiade.
Die Regierung
hat 400 Studenten erschossen.
Oh, Tlatelolco-Platz.
Wie eure Kugeln mich verletzt haben!
400 Hoffnungen plötzlich betrogen.
Was werden die Truppen machen,
mit blutigen Händen
werden sie ihre Frauen lieben.
Die Blutflecke lassen sich nicht
löschen mit Seife oder Wasser.
Ich frag dich, Soldat,
wie wirst du sie wegmachen können?
Die Studenten stürmen vorwärts
Wahrhaftigkeit in den Augen.
Nichts kann sie halten
keine Blumen, keine Kugeln.
Sie gehen in den Tod für Taten,
nicht für Worte.
So wird keiner es vergessen
dieses Land Mexiko.
400 Studenten
hat die Regierung erschossen.*



7

6 Die Staffelei, drei Stunden auf der Straße

7 Der Tote steht nicht mehr auf. Aber der Tatort bleibt.

Die bildende Kunst der BRD und Westberlins

Eröffnung einer Diskussion über ein Buch von Jörg Boström

Hermann Raum, **Die bildende Kunst der BRD und Westberlins**, VEB E.A. Seemann Verlag, Leipzig 1977, 444 Seiten, 452 Abbildungen, davon 46 in Farbe, 52,30 DM

Dieses Buch für Tendenzen zu besprechen, baten wir Jörg Boström, Professor an der Fachhochschule Bielefeld. Dieser „engagierte Universalist im Bereich der optischen Gestaltung“, wie ihn Richard Hiepe nannte (Tendenzen, Nr. 115), hat einen guten Teil der Auseinandersetzungen um den Weg der Kunst in unserem Lande mitbestritten, die Hermann Raum in seinem Buch behandelt. Sein aus genauer, aber keineswegs unparteiischer Kenntnis der Materie gespeistes kritisches Urteil scheint uns geeignet, unter unseren Lesern zur Diskussion über dieses wichtige Buch und seinen Gegenstand anzuregen. Wir hoffen, daß aus einer solchen Diskussion weitere Beiträge entstehen, die wir gerne veröffentlichen möchten.

Zum ersten Mal wird eine Kunstgeschichte¹ unserer unmittelbaren Vergangenheit vorgelegt. Ein Unterfangen, um das westdeutsche Kunsthistoriker beharrlich herumlavieren in einer bei uns symptomatischen Berührungsangst vor allem, was an gegenwärtige Fragestellungen führt. Es geschieht dies darüber hinaus mit der erklärten Position des Marxisten und Bürgers der DDR. Schon die kunstwissenschaftliche Systematik des Werkes läßt entsprechende Versuche in Publikationen der BRD als ausgedehnte Feuilletons erscheinen. Es lohnt sich, z.B. Haftmanns „Malerei im 20. Jahrhundert“² in den entsprechenden Abschnitten oder Will Grohmanns „Kunst in unserer Zeit“³ parallel zu lesen, um die Distanz zu messen. Wir haben darüber hinaus ein Buch, das uns „von außen“ betrachtet. Hermann Raum verfügt bei seiner Arbeit über das wahrscheinlich umfangreichste Archiv westdeutscher Kunstentwicklung, und er versäumt nicht, jede seiner Analysen und Darstellungen detailliert zu belegen, während seine west-

deutschen Kollegen sich meist darauf beschränken, ihre „Sicht“ der Dinge mit dem Anspruch allgemeiner Gültigkeit weitgehend ohne Angabe von Fakten und Quellen und natürlich ohne Bezug zur politischen und ökonomischen Szenerie auszubreiten. Obwohl sich dieses Buch zunächst an das Publikum der DDR wendet, dessen „Grad der Informiertheit... über Kunst in der BRD und Westberlin aus vielerlei Gründen beträchtlich größer ist als umgekehrt“,⁴ hat dieses Buch kulturpolitisch vielleicht eine zumindest so starke Wirkung in dem deutschen Staat, auf den es sich bezieht, bei uns.

Die systematische Verdrängung marxistischen Denkens und die Bekämpfung dieser Position bis in die Feuilletons hinein seit Ende der vierziger Jahre haben sicher auch diesem zum Staatsfeind Nr. 1 erklärt Weltbild und den mit ihm verbündeten Menschen geschadet, bis zur materiellen und physischen Bedrohung; was sich aber bei gelassener Betrachtung, die eine historische Sicht ermöglicht, abzuzeichnen beginnt, ist die vielleicht nicht mehr reparable Selbstverstümmelung des Denkens in Kultur und Politik in der BRD und Westberlin. Der fortgesetzte, gestützt auf die Staatsmacht vorgetragene Versuch, ein Drittel der Welt und ihre Kultur „für dumm zu verkaufen“, hat in erster Linie zur Selbstverdummung bei uns beigetragen und tut es noch.

Neben die Geschichtsschreibung über die Werke bildender Kunst stellt Hermann Raum die Darstellung der Kunstvermittlung und ihrer propagandistischen Absicht und Wirkung, welche die Werke überwuchern: „Das offiziell geschätzte Kunstwerk selbst wurde Anhänger der Kunstdokumentation und des mit ihr verketteten Apparates ‚Kunstszenen‘. Seine Darstellung als autonomes Gebilde würde den Zugang zu seinem wirklichen, d.h. gesellschaftlich funktionellen Wesen versperren. Vor seine ästhetische Aneignung ist die Kritik seiner kunstpolitischen Funktionsweise zu setzen, eine Kritik, die sich nicht gegen den Künstler zu richten hat... Mit der Kenntnis des Bedingungsgefüges wird die ästhetische Wertung und Inbesitznahme der Werke wieder bedeutungsvoll.“⁵ Die kunsthistorische Rekonstruktion dieses Wirkungsgefüges, das in der offiziellen Kunstvermittlung ein dichtes Netz knüpfen konnte, ermöglicht Hermann Raum, die einzelnen Kunstwerke in ihrer Bedeutungsvielfalt ernstzunehmen und als Aussagen zur realen politischen Landschaft zu deuten.

Auch die monomane Phase ausschließlicher Abstraktion der fünfziger Jahre wird als Bildsprache gelesen und im ästheti-

schen und politischen Zusammenhang verstanden. Anders als seine westdeutschen Kollegen, die in dieser Zeit auf der Gegenseite jede gegenständliche Malerei entweder ignorierten – „läßt sie machen, aber macht euch nichts daraus“ (Krämer-Badoni)⁶ –, den gemeinsamen Zug eines Antirealismus propagierten (Franz Roh) oder die realistischen Künstler als „Abpinsler der Scheinwirklichkeit“ (Franz Roh)⁷ diffamierten, analysiert Raum von einer Position des Realismus aus unterschiedliche Tendenzen und politische Funktionen auch der abstrakten Kunst. Es entsteht so etwas wie eine Kunstgeschichtsschreibung „gegen den Strich“, gegen das „formierte“ Kulturverständnis, für das die Feststellung gilt: „Der moderne Künstler schwimmt mit dem Strom, er spricht in einer Sprache, die nicht die Gefahr des Widerspruchs droht.“⁸

Kunst und Industrie täuschen eine „Industriekultur“ vor

„Die abstrakte Kunst vermied zwar die direkte Bejahung des bestehenden Gesellschaftszustandes, ließ aber auf ihre Förderer das Licht einer radikalen Abkehr von der Vergangenheit fallen, was dringend geboten war, schon wenn man vor Augen hat, daß der Kulturreisvorsitzende Reusch auf der jugoslawischen Kriegsverbrecherliste stand.“⁹

Die erstaunliche Erscheinung einer Symbiose zwischen Großindustrie, politischer Reaktion und abstrakter Kunst wird so deutlich ausgeleuchtet, daß ein doppelter und komplizierter Verdrängungsprozeß sichtbar wird: Die blinde Abkehr, das Verwischen mit geschlossenen Augen der Nazivergangenheit und ihrer Auswirkung auf die Gegenwart auf der einen und das Ignorieren und das ebenso blinde Bekämpfen der sozialistischen Gegenwart im Nachbarstaat und in der „eigenen“ Republik auf der anderen Seite. Wenn keine Bedeutung, kein lästiges Hindeuten in der Kunst mehr geduldet wird, bietet sie endlich hilfreiche Gleitflächen.

„Die Gegenstände werden gegenstandslos, sie fallen zu lassen, lag tatsächlich nahe.“¹⁰

Der aus dieser Haltung heraus unvermeidlich isolierte Künstler fand Trost in Staatspreisen und Ankäufen durch die industriellen Förderer: „Es war der unverstandene Künstler, der beim unverstandenen Unternehmer das große Verständnis fand.“¹¹

Zugleich ermöglichte dieses Zusammenwirken von Industrie und moderner Kunst die Propagierung einer neuen Elite. Es wird ein „kultureller Winkel“ für wieder-auflebende Demokratiefeindlichkeit einge-

richtet. Der Künstler wird der letzte Aristokrat. „Die wirtschaftliche Elite schützt die künstlerische vor der Gleichförmigkeit der Demokratie“ (Friedrich, 1955)¹²

In diesem Zusammenhang sieht Raum den Einsatz der Entlastungstheorie des konservativen Soziologen Arnold Gehlen, der „besondere Verfahren der Kontaktglättung, der Reibungsminderung“ von der Kunst erwartet. Auch da, wo in Verdrängung der Fakten der Wiederbewaffnung, der atomaren Aufrüstung, des KPD-Verbots, der verinnerlichten Bedrohung durch eine erwartete Weltkatastrophe und des aggressiven Antihumanismus unter dem Dach einer „neuen Figuration“ viele Künstler durch Bilder reagieren, die ein „Pandämonium von hoffnungslos entmenschten, zerstückten, entfremdeten, gemarterten Menschen“¹³ darbieten, wird von Gehlen erleichtert festgestellt, daß keine „Klage und Anklage eingelagert würde, und zum Glück auch keine Pädagogik...“ „Kunst ist... was folgenlos gefällt.“¹⁴

Man glaubt sich im Rokoko. Im Blick des marxistischen Kulturkritikers und Kunsthistorikers wird ein gesellschaftliches Klima rekonstruiert und dargestellt, das in seiner scheinbaren Geschlossenheit heute nur noch schwer vorstellbar ist. So traf z.B. Bazon Brock durchaus die Situation, die Mentalität und das tatsächliche Verhalten der meisten Künstler in einer Diskussion in der Düsseldorfer Kunsthalle 1969: „Ich glaube, daß niemand sich darüber täuschen kann, was die Bedingungen ästhetischer Praxis heute sind... Die Bedingungen der Warenzirkulation dieser Gesellschaft gelten selbstverständlich auch für die in der ästhetischen Praxis produzierten Gegenstände. Niemand kann hier produzieren, ohne die Bedingungen der Zirkulation in unserer Gesellschaft zu akzeptieren – auszusteigen wäre wirklich ein Unternehmen, das dem Selbstmord gleicht, es bliebe keine andere Existenzform für den Produzenten übrig.“¹⁵

Angeklammert – auch in kritischer Ablehnung – an die offizielle Kunstszeneschien für die meisten jungen Künstler keine tragfähige Alternative sichtbar. Der circulus viciosus des Protests bewegte auch in der ersten Phase des Widerspruchs nur die Gebetsmühlen der „Szene“.

Daß es fortwährend gegen die offizielle Szene Kunst und Kunstkritik gab, die nicht dem Selbstmord ausgeliefert war, belegt Raum durch die Darstellung und die Entwicklung der „tendenzen“ und zahlloser Künstler, deren Werke im Bildteil im Gegenzug zur offiziellen Geschichtsschreibung den Schwerpunkt bilden. Für viele



Karl Otto Götz, Werbezeichnung für die Firma eines Kunstsammlers, 1954

junge Künstler aber war Unterdrückung und Verschleiß an Talent und Lebensmöglichkeit in dieser angeblich offenen pluralistischen Gesellschaft die Konsequenz aus dem vorgeblichen und vergeblichen Kampf gegen den vermeintlichen äußeren Feind, den Sozialismus, gegen die an der Realität orientierte Kunst, den Realismus, ein Kampf, der als kulturelle Parallelaktion zum Antikommunismus auftrat.

Die scheinbare Geschlossenheit der Kunstszenes der ausgehenden fünfziger Jahre zeigt eine verblüffende Einfalt, wenn man heute die Äußerungen, Manifeste, Publikationen dieser Zeit in die Hand

Karl Hubbuch, Selbstbildnis, 1952, Holzschnitt
42 × 30,5 cm



nimmt. Weltkunst, abstrakte Kunst, alles in der Marschrichtung zur Weltindustriekultur unter Ausklammerung von allem, was nicht dazu paßte. Die Kunstszenes der BRD und Westberlins muß zur Kenntnis nehmen, daß ein DDR-Autor die bisher einzige und in der Absicht auch vollständige Geschichte der westdeutschen Nachkriegskunst geschrieben hat. So ist für Werner Haftmann in seiner „Malerei im 20. Jahrhundert“, dem Standardwerk dieser Zeit, z.B. der Realismus nur als einmündend in den Expressionismus und ohne Analyse und Angabe von Künstlern erwähnenswert. Ebenso präsentiert Will Grohmann in seinem Buch „Kunst unserer Zeit“ auch in der Darstellung der Kunst Polens und Jugoslawiens ausschließlich abstrakte Kunst oder – in wenigen Ausnahmen – eine formalisierte oder mystifizierte Gegenständlichkeit.

Die zweite Kultur in der BRD und Westberlin

Die wesentliche historische Leistung des Buches von Hermann Raum aber liegt wie sein Schwerpunkt nicht in der Kulturkritik. Raum geht aus von der von Lenin zuerst beschriebenen Dialektik kultureller Entwicklung, nach der einer offiziellen, affirmativen Staatskultur die Kultur der Unterdrückten, die Kunst des Proletariats entgegensteht, die sich neben der offiziösen Kunst und gegen sie als Teil einer revolutionären Bewegung entwickelt, einer zweiten Kultur. Raum akzentuiert bewußt und entschieden jene Kunst, die im Schatten der „Avantgarde“ stand und steht, die Teil der „Elemente einer demokratischen und sozialistischen Kultur ist.“¹⁶

Der „Einäugigkeit“ (Raum)¹⁷ westdeutscher Kunstschriftsteller wirkt er damit nicht nur entgegen. Durch eine umfangreiche Recherche und detailliertes Eingehen auf ihre gesellschaftliche Kultur und die künstlerischen Probleme wird eine breite nuancierte und facettenreiche Entwicklung realistischer Kunst in der BRD und Westberlin zum erstenmal in einem umfassenden historischen Zusammenhang dargestellt. Entgegen vielen Behauptungen wird deutlich, daß sich gesellschaftliche Wirklichkeit sehr genau in gegenständlichen Bildern dargestellt hat auch zu der Zeit, als angeblich der Gegenstand nicht mehr tragfähig war.¹⁸ Zur Zeit sogar, als mancher mit Krokdilstränen und Blätterrauschen das Tafelbild zum wiederholten Male zu Grabe trug.

Die Bedeutung der Zeitschrift „tendenzen“ wird in ihrer bisherigen Geschichte als Medium, als Kanal, als Sammelpunkt und Posaune der engagierten zweiten Kunst deutlich dargestellt, ebenso wird aus der

Grafikangebot

Analyse von Hermann Raum klar, daß eine der klarsten Stimmen gegen die offiziösen Feuilletons schon über Jahre die von Richard Hiepe war.

Was wird vermißt?

1. Die Beschränkung auf die „klassischen“ Medien Malerei, Grafik und Plastik erschwert dem Autor, die Bewegung der Kunst zwischen diesen Medien zu beschreiben, vielleicht sogar sie zu sehen. Das Happening, die Adaption der Massenmedien, die Aktion, die diversen Techniken der objets trouvés, die Verwendung von technischen Medien z. B. in einer „Video-galerie“, die Bewegung Fluxus, die process-art, die Konzept-art, die Fülle von Projekten und Ritualen, die gerade die Moderne der letzten 20 Jahre bei uns bestimmt haben, liegen seitab von diesem Beobachtungsrahmen. Zur vollständigen Darstellung der Kunstszenen der BRD und Westberlins sind sie aber meines Erachtens unbedingt erforderlich. In diesen Zusammenhang gehört auch die Darstellung der besonderen Fähigkeit des Kunstmarktes, auch angeblich unverkäufliche Nicht-objekte, Ideen, Konzepte, Aktionsspuren, Fotos von Kunstritualen und ähnliches zu vermarkten.

2. Die Definition der zweiten Kultur als revolutionärer Kultur bestimmt den Autor in seiner Auswahl, den Akzent auf solche Kunstwerke zu legen, die unmittelbar anklagen, denen die Anstrengung des Widerstandes, des Kampfes um politische und künstlerische Selbstbehauptung bis in die realistisch-expressive Formensprache hinein abzulesen ist, und die einen meist umfassenden, manchmal überlasteten Inhalt haben – Bilder als Anklageschriften. Brechts Feststellung sollte auch in seinem Widerspruch und seine Aufforderung in diesem Zusammenhang zu lesen sein: „Der Liebe pflegte ich achtlos und die Natur sah ich ohne Geduld... Auch der Haß gegen die Niedrigkeit verzerrt die Züge. Auch der Zorn über das Unrecht macht die Stimme heiser.“¹⁹

Die Bandbreite des Realismus auch in der BRD und Westberlin erfaßt alle Lebens- und Erfahrungsbereiche. Die unauffällige, anscheinend selbstverständliche Bewältigung des Alltags, die Beziehung der Menschen zu Menschen, Dingen und zur Umwelt geraten bei dieser Betrachtung zu Unrecht, meine ich, in den toten Winkel. Wir brauchen auch diese Kunst, um zu bestehen, und wir haben sie.

Die Reaktionen der Kunstkritiker und Wissenschaftler auf die „Bildende Kunst der BRD und Westberlins“ von Hermann

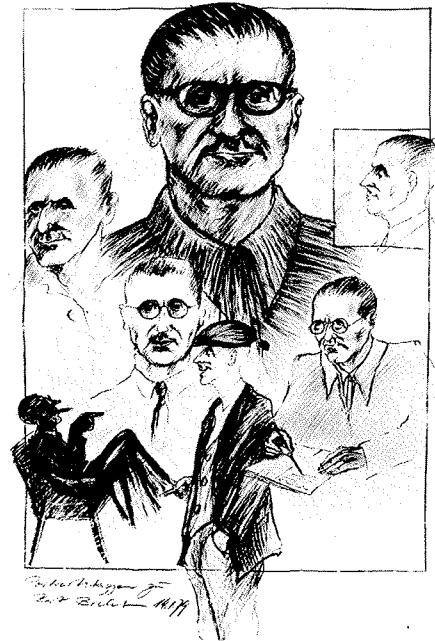
Raum könnten ein Teil eines Gesprächs sein, das mit der documenta-Beteiligung von Malern aus der DDR, mit den Ausstellungen Sitte und Mattheuer in Hamburg begonnen hat. Der historische Zeitpunkt für gesamtdeutsche Gefühle ist verpaßt. Die Positionen sollen und können nicht „versöhnt“ werden. Aber auch der Verzicht und der Boykott der Auseinandersetzung ist historisch überholt. Raums Buch ist auch ein Angebot zum Streitgespräch der ersten und zweiten Kultur sowohl wie der offiziellen Kulturpolitik zweier deutscher Staaten.

Wie ein Märchen mutet heute diese historische Szene an. Es geht um die Zeitschrift „Bildende Kunst“: „Neben einer Fülle von Kunstinformationen aus allen Besatzungszonen und aus dem Ausland – erstmals auch aus der UdSSR – trug die Zeitschrift entschieden zur sachlichen Klärung der Grundfragen des zeitgenössischen Kunstschaffens bei. Zu Ihren Autoren gehörten neben einigen Marxisten auch die damals bekanntesten bürgerlichen Kunstkritiker, wie Haftmann, Grohmann, Worriinger und Lindvert... Es gehört zu den produktiven Widersprüchen, die der demokratischen Nachkriegsphase ihren revolutionären Charakter gab, daß innerhalb der weiten antifaschistischen Gemeinsamkeit der Künstler der Streit um die Wege der Kunst und der Gesellschaft als weltanschaulicher Meinungsstreit offen ausgetragen wurde. Die Kommunisten vor allem stritten für die Offenheit der Diskussion und für die Gemeinsamkeit großer humanistischer Zielvorstellungen.“²⁰

Eine Beseitigung der wirtschaftlichen und politischen Bedrohung der Marxisten in unserem Land wäre allerdings der erste Schritt zum Dialog.

Anmerkungen

- 1 Hermann Raum, Die bildende Kunst der BRD und Westberlins, VEB E. A. Seemann Verlag, Leipzig 1977.
- 2 Werner Haftmann, Malerei im 20. Jahrhundert, Prestel Verlag, München 1962.
- 3 Will Grohmann, Hrsg., Kunst unserer Zeit, Verlag Dumont Schauberg, Köln 1966.
- 4 Raum, S. 10.
- 5 Raum, S. 8.
- 6 Nach Raum, S. 152.
- 7 Nach Raum, S. 56.
- 8 Raum, S. 64.
- 9 Raum, S. 67.
- 10 Raum, S. 64.
- 11 Raum, S. 59.
- 12 Raum, S. 59.
- 13 Raum, S. 150.
- 14 Nach Raum, S. 150.
- 15 PSR Eigendruck, Tonbandabschrift 1. März 1969.
- 16 Nach Raum, S. 7.
- 17 Raum, S. 9.
- 18 Haftmann, Malerei im 20. Jahrhundert: „Die Tragkraft des Gegenständlichen erwies sich als nicht ausreichend.“ (S. 510) „So trug also das Gegenständliche gerade noch bis zum Expressionismus hin.“ (S. 511)
- 19 Bertolt Brecht, An die Nachgeborenen. Gedichte und Lieder, Suhrkamp Verlag, 1955, S. 160.
- 20 Raum, S. 17.



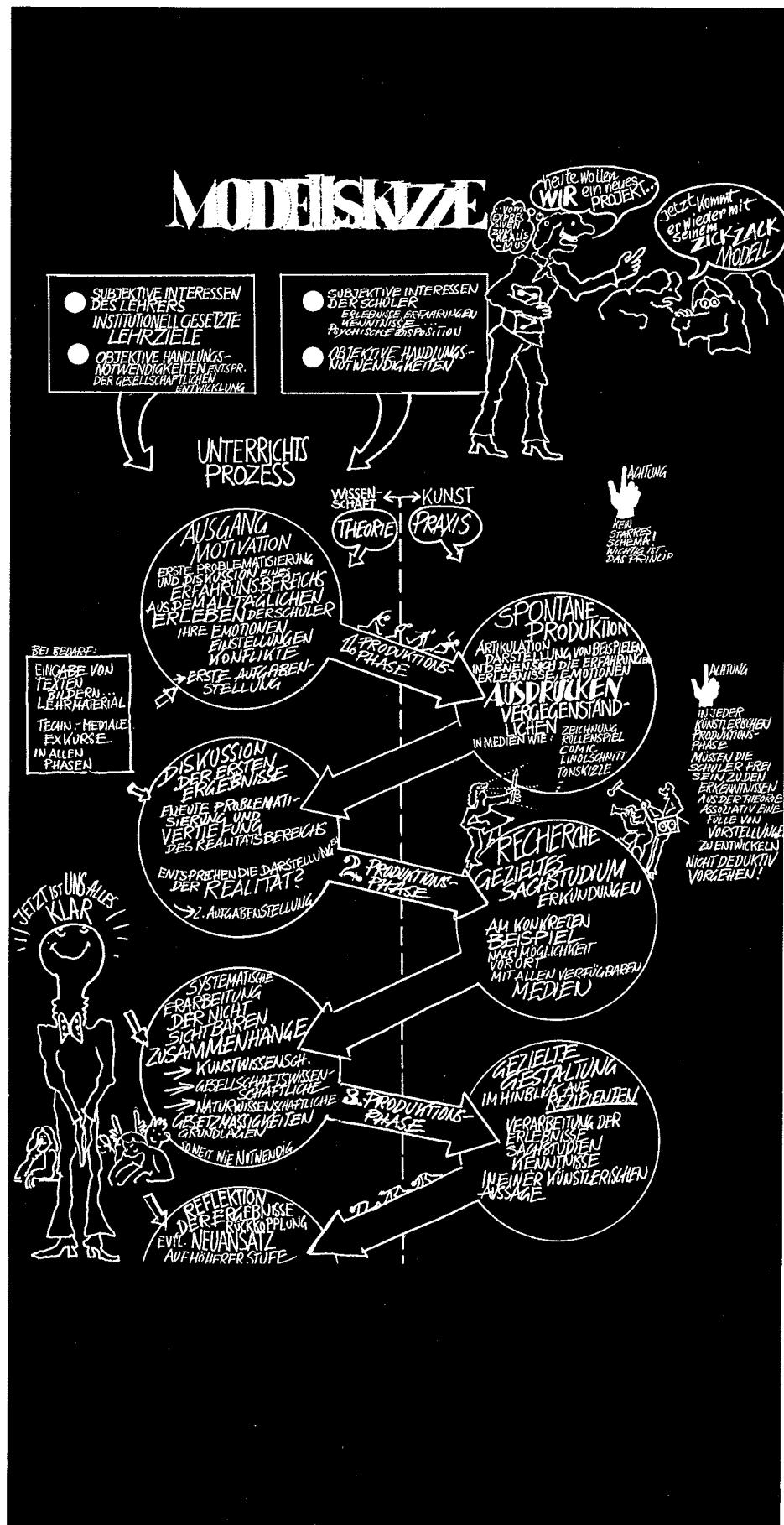
Franz Kochseder, Porträtskizzen zu Bert Brecht, 1979, Offsetdruck 60 × 42 cm, Auflage 250, Preis (einschl. Versand) 30,- DM.

Die Radierung „Olivenbaum“ von Franz Kochseder (abgebildet Seite 29 dieses Heftes) erschien in einer Auflage von 100 Stück und kostet (einschl. Versand) 40,- DM.

Bestellungen an: Franz Kochseder, Straubinger Straße 7, 8000 München 21.

Lernen an der Realität

von Henning Freiberg
und Helmut Korte



„Wir wollen von einem Kunstwerk sagen können: Es regt meine Sinne an, ich kann mich darin ausdrücken, ich finde meinen Ausdruck darin, den Ausdruck meiner Wünsche und Lebensinteressen, es bringt mich auf Gedanken, Ideen, es fordert meine Phantasie, meine Kräfte heraus, ohne mich auf Illusionen zurückwerfen zu lassen. Ich möchte damit umgehen, es anfassen, gebrauchen, verändern oder es nur betrachten. Den Menschen beizustehen, daß sie ihr Selbstgefühl stärken oder erst wiedererwinnen und von ihrem Anspruch nicht lassen, als Menschen leben und sich bestätigen zu dürfen, die soziale Phantasie des Menschen anzuregen und zu fördern, dazu kann die Kunst unendlich viel beitragen... Der Wert der Kunst ist meßbar vor allem an ihrer Wirkung: Ob sie uns Mut macht oder ob sie uns lähmst, ob sie frei macht oder unfrei, ob sie Phantasie in Gang bringt oder außer Kraft setzt, ob sie fähiger macht zum Leben oder unfähiger. Die Ansprüche an Kunst und Kultur sind also keineswegs gering, vor allem, wenn man Kunst auch als Ausdruck des Wollens, der sozialen Phantasie und der Veränderung betrachtet.“

Karl Schwab auf der kulturpolitischen Tagung des DGB 1977

Vorbemerkung

Die Autoren dieses Beitrags sind als Lehrende in der Ausbildung von Kunstpädagogen tätig. Die folgende Modellskizze einer Unterrichtskonzeption basierte infolgedessen zunächst auf den Erfahrungen in künstlerisch-wissenschaftlichen Studienprojekten an der Hochschule, die allerdings durch Zusammenarbeit mit Kontaktlehrern eine experimentelle Erprobung im Unterricht umfaßten. In mehreren Lehrerfortbildungsveranstaltungen wurden diese Erfahrungen vorgestellt und mit Kollegen verschiedener Schularten weiter präzisiert.¹ Es handelt sich hierbei nicht darum – wie auch diese Diskussionen bestätigten –, der „Beliebigkeit“ kunstpädagogischer Praxis eine weitere, „originelle“ Variante hinzuzufügen. Vielmehr geht es uns um den Versuch, die in der Tradition unseres Faches vorhandenen, für die demokratische Entwicklung der Gesellschaft positiven Momente aufzugreifen, auf dem Hintergrund des gegenwärtigen kunstpädagogischen Diskussionsstandes (z. B. durch Einbeziehung der Realismusdiskussion) neu zu bewerten und in eine zusammenhängende, wissenschaftlich begründete Struktur zu bringen.² Darin könnte u. E. ein Beitrag liegen, die häufig situationsbedingten Fehleinschätzungen und Einseitigkeiten in den gesellschaftskritischen Fachkonzeptio nen der frühen siebziger Jahre produktiv zu überwinden. Von daher wird es auch verständlich, daß die Prinzipien dieses Ansatzes – mehr oder weniger bewußt – bereits zur Praxis vieler Kollegen gehören.³

Das Modell

Die charakteristischen Merkmale dieses An satzes lassen sich folgendermaßen zusammenfassen:

- Die beabsichtigten Lernprozesse sind **problemorientiert**, nicht medienorientiert, d.h. nicht die Arbeit mit einem bereits als fort schriftlich deklarierten Medium (wie z. B. den Massenmedien) steht im Vordergrund, sondern der Unterricht ist auf die Erarbeitung, Differenzierung und mögliche Lösung eines im **Interessen- und Erfahrungsbereich der Schüler liegenden Problems** gerichtet. Da für können grundsätzlich alle zur Verfügung stehenden Medien (unter Beachtung ihrer spezifischen Möglichkeiten) herangezogen werden.
- **Kunst** wird nicht nur als Produkt unterrichts relevant, sondern primär prozeßbezogen begri ffen als **spezifische Form menschlicher Erkenntnistätigkeit und Aneignung von Realität**. In der Konsequenz erhält dann sowohl die künstlerisch-theoretische Form der Erkenntnis⁴ einen bestimmten Stellenwert als sich durchdringende und ergänzende Phasen innerhalb des gesamten Lernprozesses.

Diese Durchdringung von künstlerisch-praktischer und wissenschaftlich-theoretischer Arbeit als Voraussetzung für einen von der künstlerisch-praktischen Dimension unseres Faches ausgehenden, aber nicht praktizistischen Unterricht soll im weiteren an dem systematisierten Modell (siehe Skizze) exemplarisch aufgezeigt werden.⁵

Erläuterungen:

Ein derartiger Unterricht hätte die Funktion, den Schülern zu helfen, mit den besonderen Möglichkeiten unseres Faches ihre subjektiven Probleme und Erfahrungen zu artikulieren, zu erkennen sowie Lösungswege und Handlungsstrategien, auch für sozio-kulturelle Praxis, zu erarbeiten und zu erproben. Daraus folgt, daß sich der Unterricht nicht im isolierten Vermitteln kunsthistorischer Kenntnisse und Methoden oder in der praktischen Einübung von formalästhetischen Gestaltungslehren erschöpfen darf. Nicht vorgegebene – nur vom Lehrer als notwendig erkannte – Inhalte und Probleme sollten Ausgangspunkt der Lernprozesse sein, sondern vielmehr die **Alltagsrealität der Schüler selbst**, ihre Erfahrungen, Konflikte usw. und die sich daraus ergebenden **Handlungsnotwendigkeiten**. Die spezifischen Möglichkeiten unseres Faches liegen eben darin, in sinnlich-konkreter, praktischer Auseinandersetzung mit den Problemen, die in Wechselbeziehung zur theoretisch-wissenschaftlichen Erarbeitung steht,⁶ den entsprechenden Realitätsbereich zu erfassen. Dabei wird das gemeinte Problem als die eigene Person tangierendes von den Schülern erfahren und schrittweise entfaltet. Wie eingangs erwähnt, sollten hierfür, der Stufe im Unterrichtsprozeß entsprechend, nach Möglichkeit alle künstlerischen Medien herangezogen werden, um so dem Schüler die spezifischen Möglichkeiten und Grenzen erfahrbar zu machen. Ein und dasselbe Medium würde dann u. U. Mittel des spontanen **Ausdrucks** sowie der künstlerischen **Recherche** als auch der **Darstellung** erweiterter und verarbeiteter Realitätserfahrungen als Form der Einwirkung auf andere.

Nicht als Selbstzweck, sondern zur Veränderung gesellschaftlicher Realität vom Standpunkt der Schüler als zukünftige Kopf-/Handarbeiter. Die wissenschaftlich-theoretische Dimension des Unterrichts umfaßt neben der exemplarischen Analyse von Kunstwerken (also auch von Filmen, Fernsehsendungen usw.) auch aus der Problemstellung heraus notwendige Recherchen der Schüler, die Erarbeitung relevanter Literatur und nicht zuletzt die gemeinsame, objektivierende Diskussion in der Klasse. Die in allen Phasen des Unterrichts entstehenden künstlerischen Arbeiten (Filme, Zeichnungen, Malereien, Comics u. a.) dokumentieren so den jeweiligen Bewußtseins- und Erkenntnisstand der Schüler in bezug auf das gewählte Thema. Sie haben darüber hinaus eine weitere Funktion: die Vermittlung der eigenen Erfahrungen, Erkenntnisse und Wertungen an andere, nicht am Lernprozeß Beteiligte und zugleich die Überprüfung des allgemeinen Bedeutungsgrads des eigenen Problems und der Verständlichkeit der künstlerischen Umsetzung. Dieses setzt entsprechende,

über den Unterricht hinausgehende Präsentationsformen voraus, wie z. B. Ausstellungen, öffentliche Vorführungen von Filmen, Diaserien, Theaterstücke, Diskussionen mit dem Publikum usw. Das Erproben, Erlernen, Differenzieren und gezielte Einsetzen der verschiedenen künstlerischen Methoden ebenso wie der Erwerb z. B. von kunstwissenschaftlichen Kenntnissen ist also integrierter und notwendiger Bestandteil des auf das jeweilige Problem gerichteten künstlerischen Arbeitsprozesses.⁷

Anmerkungen

- 1 So z. B. mit den Teilnehmern des Lehrerfortbildungskurses vom 19. bis 23. 12. 1977 in Schwöbber (Niedersachsen).
- 2 Vgl. dazu Freiberg/Korte: Thesen zur Neubestimmung der Funktion von Kunst im Unterricht, in: BDK-Mitt., 1/1976.
- 3 Diese Prinzipien finden sich u. a. in der „Planungsarbeit der Niedersächsischen Gesamtschulen für das Fach Kunst/Visuelle Kommunikation“, die als „Sonderdienst 12/78“ der GEW Niedersachsen publiziert wurde. Der „Sonderdienst“ ist in der Geschäftsstelle der GEW Niedersachsen, Sedanstr. 22, 3000 Hannover, erhältlich.
- 4 Wenn hier von Kunst und Wissenschaft, bezogen auf Unterricht, gesprochen wird, so bedeutet das nicht, daß die gemeinsamen schulischen Lernprozesse diesen qualitativ gleichgestellt werden sollen. Die Verwendung dieser Begriffe zielt vielmehr auf die beiden unterschiedlichen (in der Praxis sich häufig durchdringenden) Formen der menschlichen Erkenntnis. Vgl. dazu KORTE in: Zeitschrift für Kunstpädagogik 3/1977; RUBINSTEIN: Grundlagen der allgemeinen Psychologie, Berlin 1977, S. 718 f.; KUCZYNSKI, HEISE: Bild und Begriff – Berlin/Weimar 1975, S. 379 ff.
- 5 Vgl. dazu als didaktische Grundlage auch FREIBERG/KORTE in: BDK-Mitteilungen 1/76, 4/76, 2/77; JUNKER in: Zeitschrift für Kunstpädagogik 3/77; Thesenpapier der Nieders. Fachgruppe Kunstpädagogik – abgedr. bei FREIBERG: BDK-Mitteilungen 2/77, Ann. 23.
- 6 Ein in vielen Punkten ähnlicher Versuch findet sich z. B. bei: H. Hartwig (Hrsg.), Sehen lernen, Köln 1976. Wegen der dort – zumindest aufgrund der Formulierungen – vorhandenen Tendenz zur Verabsolutierung von sinnlicher und rationaler Erkenntnis, bzw. der Gefahr einer Gleichsetzung mit künstlerischer und wissenschaftlicher, muß betont werden, daß sinnliche und rationale Erkenntnisformen sowohl im künstlerischen als auch im wissenschaftlichen Arbeitsprozeß notwendigerweise enthalten sind.
- 7 Vgl. dazu den Brechtschen Realismusbegriff z. B. in Bert BRECHT: Über Realismus – Frankfurt/M. 1971.

Aufruf zur Mitarbeit!

Da dieser Ansatz – gemessen an seiner möglichen Bedeutung für die Überwindung resignativer Tendenzen in unserem Fach – in der gegenwärtigen Praxis weit unterrepräsentiert ist, beabsichtigen wir, konkrete Praxiserfahrungen und Unterrichtseinheiten dazu zu veröffentlichen. Wir fordern alle daran interessierten Kollegen zur Mitarbeit auf.

Kontaktadresse: Henning Freiberg/Helmut Korte, Hochschule für Bildende Künste, Broitzemer Straße 230, 3300 Braunschweig.

DAS ARGUMENT

Zeitschrift für Philosophie und Sozialwissenschaften

114 Dritte Welt und Erste Welt

20 Jahre ARGUMENT

Editorial

Notiz zu Vietnam

Zum Spionageverdacht gegen Friedrich Tomberg
W.F. Haug: Marxismus, Dritte Welt und das Problem des Erozentrismus

G. Hoyos-Vásques: Theologie der Befreiung: Christentum oder Marxismus?

G. Hauck: Typen kolonialer Produktionsweise
T. Chahoud: Der Entwicklungsbericht der Weltbank

F. Suffa-Friedel: China: Der große Sprung zurück?

Stalinismus-Forschung:

R. Lorenz: Politische Säuberungen und Massenterror

Aktuelle Analyse

U. Hampicke: Das neue Umweltgutachten

Gegenargumente

K. Götze: Beiträge oder Betrüge? Die Kritikpraxis einer Zeitschrift
G. Freudenthal: Replik auf Haug

Kongreßankündigungen und -berichte

II. Kongreß Kritische Psychologie; Stalinismus-Kongreß; Soziologentag; NS-Pädagogik; Entsorgung von Kernbrennstoffen; Verhaltenstherapie

115 MASSEN/KULTUR/POLITIK

W.F. Haug: Kultur der Arbeiterklasse

T. Metscher: Faust und die Kunst zu erben

H. Claas u. H. Götze: Ästhetik und Politik bei Enzensberger und Peter Weiss

W. Busch: Machtstaatsideologie und linke Melancholie
W. Eifferding: Eine bürgerliche Lehre aus „Holocaust“

Stalinismus-Forschung

H. Haumann: Die Wende von 1929

Sowjetkrieg und Antikommunismus

J. Schleifstein und B. Frei: Antworten auf Gollwitzer

Natur und Gesellschaft

V. Schurig: Soziobiologie

H. Epskamp: Idealistischer Naturbegriff

Aktuelle Analyse:

A. Statz: Direktwahlen zum Europaparlament

Alle Hefte 176 S.; 9,80 DM; Schüler und Studenten 8,50 DM

Im Abo 8,50 DM, Schüler und Studenten 7,- DM

Jahresabo (6 Hefte): 51,- DM, Studenten 42,- DM zzgl. Versandkosten

ARGUMENT-STUDIENHEFTE SH

Mit dieser Reihe im Taschenbuchformat wollen wir die Weiterentwicklung eines Diskussionszusammenhangs fördern. Grundlegende Beiträge aus vergriffenen Argument-Heften und Argument-Sonderbänden, an denen sich bereits ganze »Generationen« von Studenten und Schülern geschult haben, sollen in dieser Form für Arbeitskreise, Seminare und Schulungsgruppen greifbar gehalten werden.

Frühjahr 1979

SH 22 BdWi/Marvin/Theissen/Voigt/Uherek

DIE NOFU. Arbeitsweise der Rechtskräfte an der Uni.

Anhang: Streitgespräch von Wesel u. Haug mit v. Simson, Geisler (Nofu)
95 S., 5,- DM

SH 23 Erich Wulff

Transkulturelle Psychiatrie

(aus: Arg. 50 und «Ethnopsychiatrie»)
61 S., 4,50 DM

SH 24 Henkel/Roer/Jaeggi/Gleiss/Maiers/Heintel/Ohrn
Kritische Psychologie (I)

(aus: Arg. 91)
136 S., 8,- DM

SH 25 Reinhard Opitz

Der Sozialliberalismus

(«Liberalismuskritik und Zukunft des liberalen Motivs»,
aus: Blätter f. dt. u. int. Pol.)
68 S., 5,- DM

SH 26 Schnädelbach/Krause

Ideologie-Diskussion

(aus: Arg. 50 u. 66)
49 S., 4,- DM

Mindestbestellung: 2 Hefte — zuzüglich .50 DM Versandkosten pro Heft. Bestellungen über 30,-DM portofrei. Postscheckkonto Nr.

SH 27 Eisenberg/Haberland/Voigt

Linguistik

(aus: Arg. 72 u. ADS-Grundsatzzettel)
32 S., 3,- DM

SH 28 Werner Krauss

Literaturgeschichte als geschichtlicher Auftrag

(aus: Sinn u. Form, 1950)
62 S., 4,50 DM

SH 29 Tjaden/Griepenburg/Kühnl/Opitz

Faschismus-Diskussion (II)

(aus: Arg. 41, 58 u. 78)
77 S., 5,- DM

SH 30 Marcuse/Abendroth/Gollwitzer/Stolle/

Kievenheim/Gehrken

Studentenbewegung-und was danach?

(aus: Arg. 45, 58, 98 u. AS 1/2)
78 S., 5,- DM

SH 31 BdWi u. a.

Demokratische Hochschuireform

64 S., 4,- DM

Bestellweise: Bitte den errechneten Betrag überweisen und auf dem Überweisungsabschnitt bestellen! Adresse bitte deutlich schreiben!

57 45 — 108

ARGUMENT-Vertrieb · Tegeler Str. 6 · 1000 Berlin 65 · Tel.: 030 / 4 61 90 61

Courbet, Courbet

Zum Frankfurter Courbet-Colloquium von Ulrich Krempel

„Meine Bilder“, so hat er (Courbet) mir erzählt, „machten in Frankfurt solches Aufsehen, daß man dort schließlich dagegen einschreiten mußte, bis zum Überdruß Gespräche über mich zu führen. An den Wänden des Kasinos las man: Es ist verboten, hier über Herrn Courbet zu sprechen. Bei einem Diner eines Bankiers fand jeder Gast an seinem Platz die Karte: Man wird gebeten, sich nicht über Herrn Courbet zu unterhalten.“¹

Trotz großer Öffentlichkeit und intensiver Pressereaktionen erreichten Courbets Arbeiten in diesem Jahr bei weitem nicht die Wirkung, wie sie aus dem Jahre 1852 berichtet wird. Kein Wunder: Die Schwierigkeiten beim Verstehen und Rezipieren bildender Kunst haben zugenommen, das damals aktuelle Beispiel Courbet gehört inzwischen der Kunstgeschichte an. Im Zusammenhang mit der Ausstellung „Courbet und Deutschland“ lud zum ersten Märzwochenende der Frankfurter Städel zu einem internationalen Colloquium über Courbet, bei dem Courbets Schaffen, sein Weiterwirken und seine künstlerische Aktualität im Mittelpunkt des Interesses standen. Wissenschaftler aus der Bundesrepublik, der Schweiz, Großbritannien, Frankreich und den USA waren angereist.

Seit dem Ende der sechziger Jahre hat in der BRD eine intensivere, breite Diskussion um Courbet und den französischen Realismus des 19. Jahrhunderts begonnen; angeregt durch Werner Hofmanns motiv- und ideengeschichtliche Darstellung der Bildwelt des 19. Jahrhunderts („Das irdische Paradies“, 1960) und vor allem vorangebracht durch das schließlich auch an kunsthistorischen Instituten erwachte Interesse an der sozial engagierten und demokratischen Kunst. Bereits 1972 schloß G. Boulboullé seine Dissertation über Courbet ab;² die hier angesprochenen Fragen schlügen sich 1974 auf dem Hamburger Kunsthistorikerkongress in kontroversen Diskussionen nieder, die besonders durch Klaus Herdings ideologiebezogene Interpretation der Arbeiten Courbets provoziert wurden. Inzwischen hat sich neben dem traditionellen bürgerlichen Courbet-Verständnis, in dem der Maler „ganz Auge“ und ein Vorläufer der Impressionisten, mithin auch der „peinture pure“,³ also der abstrakten Malerei ist, eine neue Auffassung durchgesetzt, die Courbet „für den Begriff der engagierten Kunst und deren Inhalte“⁴ beansprucht. Louis Aragon⁵ griff als erster Autor in der jüngeren Kunstgeschichtsschreibung die Einbindung Courbets in die soziale und Arbeiterbewegung des 19. Jahrhunderts als ein wesentliches Merkmal zum Verständnis seiner Kunst auf; in seiner Nachfolge

stehen auch die scheinbar widersprüchlichen Versuche, den Maler direkt dem Gedankenkreis Proudhons einzubeschreiben oder ihn – den Vertreter der „Parteilichkeit des freien Menschen“ – als exemplarischen Vorläufer der heutigen realistischen Kunst zu verstehen.⁶

Auf der Frankfurter Tagung trafen diese verschiedenen Ansätze zusammen. Neben solchen Vertretern der eher traditionalen Kunstgeschichte, die positivistische Bestandsaufnahmen der Kunst des 19. Jahrhunderts in Frankreich oder kunsthistorische Vorläuferreihen zu einzelnen Figuren und Themen aus Courbets Bildwelt präsentierte (wie Theodore Reff, Robert L. Herbert, Pierre Georgel, Gabriel Weisberg), standen andere, die neue Forschungsergebnisse und Dokumente zu Courbet vorlegten (wie Hélène Toussaint) oder versuchten, dem „neuen Bildbegriff“ bei Courbet idealistisch-spekulativ näherzukommen (wie Jeannot Simmen).

Die effektiveren Referate stammten von den Wissenschaftlern, die dem grundsätzlich anderen Verständnis von Courbet näherkamen. Timothy Clark zeigte am Beispiel eines Artikels aus dem „Tempo Bar Magazine“, daß schon früh (1874) auch adäquate Einschätzungen des künstlerischen und politischen Wirkens Courbets existierten, die von Positionen des Bürgertums aus getroffen wurden;⁷ am Wandel des bürgerlichen Courbet-Bildes bis heute wurde deutlich, daß die Reduzierung der Wirkung Courbets auf eine rein immanent kunstgeschichtliche ein beständiger Versuch der Beschränkung der wirklichen künstlerischen Potenzen des Malers ist. Interessante Übereinstimmungen in der Wertung gab es zwischen den Referaten von Gabriele Sprigath und James Rubin.⁸ Rubins Aussage, Courbet zeige im Atelierbild „den Maler und das Produkt seiner Arbeit als die Verkörperung der menschlichen Bestimmung“, korrespondierte mit der Sprigathschen Aussage von der ästhetischen Programmatik des Atelierbildes: Daß der Maler sich im Bewußtsein seiner Geschichtlichkeit, wie jeder andere Mensch, über seine tätige Auseinandersetzung mit der Welt selbst verwirklichen kann. Pierre Chessex⁹ klärte sehr nachhaltig den Wahrheitsgehalt der zahlreichen Mythen über die Exilzeit Courbets in der Schweiz: Statt eines senilen, depressiven, unproduktiven Alkoholikers Courbet zeigte Chessex minutiös – anhand der künstlerischen Produktion, der Einbindungen Courbets in sein Schweizer Exil, seiner Beziehungen zur Schweizer Arbeiterbewegung – ein zurechtgerücktes Bild eines immer noch künstlerisch produktiven, nicht zerbrochenen Courbet auf. Guido Boulboullé¹⁰ schließlich wies, in enger Verbindung von Bildanalyse und präziser soziokultureller Information, am Beispiel der „Schlafenden Spinnerin“ seine These nach, daß Courbet „in seiner Kunst gegenüber den neuen kapitalistischen Verhaltenszumutungen sinnliche Verhaltensweisen beschreibt, die er, um sie alltäglich erscheinen zu lassen, zu einer Präsenz steigert, die sie in der Wirklichkeit zunehmend verlieren“.¹¹ Bei der Gegenüberstellung seiner Untersuchungsweise mit dem methodischen Vorgehen von Linda Nochlin,¹² die über das Bild der arbeitenden Frau in der Kunst des 19. Jahrhunderts sprach, wird deut-

lich, daß motivgeschichtliche Darstellungen ohne Reflexion der gesellschaftlichen und kulturellen Bedingungen bei der Entwicklung und Verwendung neuer Themen wesentlich zu kurz angelegt sind; notwendigerweise müssen solche Untersuchungen in spekulativen Mußmaßnahmen anstelle von belegbaren Feststellungen enden.

In der von Spezialisten weit entwickelten Diskussion um Courbets Kunsttheorie und deren Beziehungen zur politischen Theorie der Zeit gibt es offensichtlich nur noch einzelne Höhen zu erklimmen: zu klar ist bereits das „Bild“ von Courbet – wenn er etwa als entschiedener Proudhonist dargestellt wird. Es sind hier zwei Referenten zu erwähnen, die besonders diese Diskussion weiterführten: Werner Hofmann und Klaus Herding.¹³ Hofmann brachte in seiner Arbeit das Atelierbild in enge Beziehung zu Marx’ „18. Brumaire“ und interpretierte die Figuren der Szene als Charaktermasken, entsprechend und ausgehend von der Marxschen Analyse. Deren Präzision steht außer Zweifel; ob sie aber geeignet ist, in direkter Anwendung eine komplexe künstlerische Aussage zu entschlüsseln, kann zumindest bezweifelt werden. Klaus Herding knüpfte an Beziehungen zwischen Courbet und Proudhon an; er präsentierte bisher unveröffentlichte Stellen aus dem Tagebuch von Proudhon, in dem dieser seine eigene familiäre Situation sehr drastisch als – seinen Bedürfnissen entsprechend – Notlösung beschreibt. Herding setzt dieses offene Eingeständnis auf die philosophische Ebene um, indem er solch „autoritäre“ Situation dem Zentralbegriff der Proudhonschen Gesellschaftsphilosophie – der Egalität – gegenüberstellt. Diese Widersprüchlichkeit sieht Herding von Courbet in seinem „Bildnis des Philosophen mit seinen Töchtern“ bildlich realisiert: „Courbet stellt daher mit dem Bildnis des Philosophen zugleich dessen Lehre dar, jedoch in kritischer Absicht, indem er die Fortschrittsidee bewahrt, die Familienideologie jedoch verwirft.“¹⁴

Die Lust an der Interpretation prägte offensichtlich einen Teil der vorgetragenen Referate; zunehmend scheint dabei aber auch eine spekulativen Komponente in die wissenschaftliche Arbeit zu geraten. Bilder und Theorie wurden – oft ohne die Legitimation solchen Vorgehens – in einen engen, unauflösbar zusammenhang gebracht, der aber nicht immer an den Arbeiten selbst im Versuch einer dialektischen Interpretation verifiziert wurde. Zu sehr geraten bei solchen Diskussionen weitergehende und bisher auch von der modernen Courbet-Forschung nicht beantwortete Fragen in den Hintergrund – wie die nach der Spezifität von Courbets künstlerischer Aneignung der Wirklichkeit (wie sie aus seiner Kunst zu ersehen wäre) im Verhältnis zu den Versuchen wissenschaftlicher Aneignung, wie sie sich etwa in der Wissenschaft und Theoriebildung des 19. Jahrhunderts niederschlägt. Die Festschreibung von Bildern als Illustrationen für Theorien, die nach solcher Setzung interpretativ miteinander verbunden werden, sollte für die interpretierende Kunstgeschichte kein akzeptabler Standpunkt bleiben.

Ellen Spickernagels Beitrag¹⁵ zu museums-pädagogischen Aspekten und Problemen der Courbet-Ausstellung zeigte deutlich, wie wenig

auch die in Frankfurt repräsentierte Forschung bisher bei ihren Fragestellungen die Frage nach deren Relevanz für die Vermittlung an das jeweilige Publikum beachtet. Sie berichtete, daß Courbets Arbeiten dem üblichen Museumsbesucher nur schwer zugänglich seien, daß der Anspruch realistischer Kunst ihnen an Courbets Themen und Malweise gemessen nicht einleuchtend erscheine. Die insgesamt eher behäbige und unlustige Diskussion geriet bei dieser Frage in Gefahr, lebhaft und grundsätzlich zu werden: an die Frage der Vermittelbarkeit von wissenschaftlicher Forschung knüpfte sich unmittelbar die nach der Relevanz bestimmter Fragestellungen. Leider bleiben gerade hier springende Punkte ungelöst: wie sich nämlich wissenschaftliche Arbeit ins öffentliche Bewußtsein umsetzen läßt. Es zeigte sich, daß gerade Kunsthistoriker sich ihrer Umsetzungsmedien bewußter bedienen müssen, wenn sie nicht im traditionellen Rahmen ihrer eingeschränkten Wirkung verbleiben wollen.

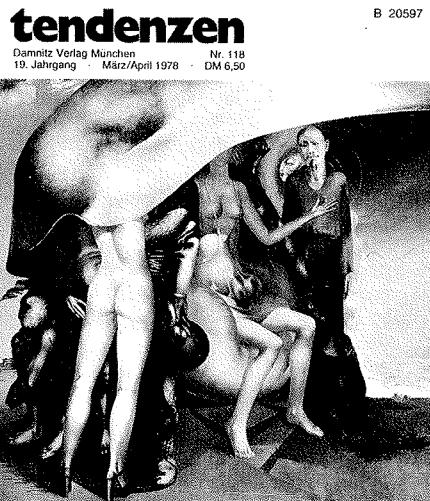
Insgesamt bleiben eine Reihe von Fragen, die von Veranstaltern und Teilnehmern aufgeworfen wurden, noch offen. Etwa die schon in diesem Bericht angesprochenen Vermittlungsprobleme, die komplexe Frage nach der Spezifik künstlerischer Aneignung von Welt, die Frage nach der Ausstrahlung und Nachwirkung des „Beispiels Courbet“. Es wurden aber mit der Frankfurter Tagung ganz deutlich wichtige Schritte unternommen. So werden der Künstler Courbet und seine Rolle für die realistische Kunst des 19. Jahrhunderts zunehmend klarer; auch die Nachbarwissenschaften können hier noch Erhebliches beitragen (eindrucksvoll belegte dies der Literaturwissenschaftler Klaus Briegleb¹⁶ mit seiner Arbeit zum Stand der Realismus-Diskussion in der Literaturwissenschaft). Das Beispiel Courbet mahnt nach der Ausweitung von Forschung und Diskussion der Geschichte und Theorie realistischer Kunst.

Anmerkungen

- 1 Zitiert nach: Katalog „Courbet und Deutschland“, Hamburg/Frankfurt 1978, S. 15.
- 2 Guido Boulboullé, Gustave Courbet. Zur Interpretation einer antikapitalistischen Kunst im Frankreich des Seconde Empire. Diss. Bochum 1972.
- 3 Werner Hofmann, Zu dieser Ausstellung, In: Katalog „Courbet und Deutschland“, S. 616.
- 4 A. a. O.
- 5 Louis Aragon, *L'Exemple de Courbet*, Paris 1952. Deutsch: *Das Beispiel Courbet*, Dresden 1956.
- 6 Siehe dazu als Beispiel die Aufsätze von Klaus Herding (*tendenzen* Nr. 120) und Gabriele Sprigath (*tendenzen* Nr. 122).
- 7 Timothy J. Clark, Courbet the Communist: The View from England in 1874. Referat der Frankfurter Tagung.
- 8 Gabriele Sprigath, Courbets Atelierbild als programmatisches Selbstbildnis und als ästhetisches Programm; James Henry Rubin, Courbet und Proudhon in „The Atelier“.
- 9 Pierre Chesseix, Courbet en exil 1873–1877: mythes et réalité.
- 10 Guido Boulboullé, Das Alltägliche in der Kunst Courbets.
- 11 A. a. O.
- 12 Linda Nochlin, Courbet, Millet, Daumier, Kollwitz, and the Image of the Working Woman.
- 13 Werner Hofmann, Ante gratum – sub gratia in Courbets Atelierbild; Klaus Herding, Courbet und Proudhon – Ideologie und Bildstruktur.
- 14 Herding, a. a. O., zitiert nach dem Thesenpapier.
- 15 Ellen Spickerinagel, Courbet als Gegenstand einer Ausstellung.
- 16 Klaus Briegleb, Das Realismus-Postulat aus literaturgeschichtlicher Sicht.

Leserbriefe

Diskussion



punkt der bürgerlichen Berichterstattung standen, weil man „oppositionelle“ Anspielungen herauslesen wollte. Beim Leser muß dadurch der Eindruck entstehen, daß die so eilig von der Tagesordnung abgesetzten „Querverbindungen“ eben doch ein starkes, ja geradezu bestimmendes Element der Ausstellung gewesen wären. Gewiß ist die Kunst der DDR von den Entwicklungen in der BRD nicht ganz unbeeindruckt geblieben. Aber, so stellt sich die Frage, reist man nach Dresden, um sich dort selbst zu bespiegeln, oder wäre es nicht vielmehr Aufgabe des Redaktionskollektivs gewesen, den fortschrittlichen Künstlern in der BRD und in Westberlin das vor Augen zu stellen, wovon sie lernen können, was ihre Erfahrungen und Fähigkeiten übersteigt?

Lernen von anderen ist Kindern des Geniekultes ein hartes Brot. Dieser Kult ist mit dem kapitalistischen Kunstmarkt entstanden und wird von ihm jeden Tag neu geschaffen. Auch die fortschrittlichen Künstler müssen auf diesen Markt gehen, und auch sie können jahrzehntelangen Opportunismus nicht ungeschehen machen.

Aber das Lernen im ganz elementaren Sinne ist um so mehr eine Notwendigkeit. Die Generation der heute schaffenden realistischen Künstler ist mit einem fast vollständigen Zusammenbruch handwerklicher Traditionen konfrontiert gewesen und hat sich auf unterschiedliche Weise aus der Not geholfen. Dieses mühselige Lernen ohne Lehrer kennzeichnet noch jetzt weithin die Lage. Es hat nicht wenig dazu beigetragen, vielen Werken der realistischen Kunst einen gequälten, nicht selten geradezu dilettantischen Zug zu geben.

Der Widerspruch zwischen einer antikapitalistischen Kunst und ihrem Angewiesensein auf einen kapitalistischen Markt ermuntert nicht dazu, Mängel einzugehen. Er fördert vielmehr die Neigung, das Unzulängliche als Ausweis der Originalität vorzuzeigen, ja ihm die Weihe des Wahren und Notwendigen zu geben.

Nicht wenige werden für den Hinweis dankbar sein, den Hermann Raum jüngst in Gestalt einer Frage gegeben hat: „Kann der sozialistische Künstler den Grundwiderspruch der Klassengesellschaft in seinem Werk mittels einer ästhetisch vorweggenommenen Harmonie der Zukunft ‚aufheben‘, oder muß er ihn – auch und gerade wenn er von der bloßen Negation zur Formulierung der positiven Alternative übergeht – gestalterisch voll austragen?“ Den Grundwiderspruch gestalterisch austragen – diese tönende Leerformel rechtfertigt im Grunde alles, sie macht immun gegen jede Kritik. Denn welche „Gestalt“ soll im Ernst dem Zustand der Ausbeutung, des Raubes angemessen sein? Wann je kann dieser Skandal für unausgetragenen gelten?

Der Prozeß des Lernens wird durch solche Formeln und Ausflüchte erschwert. Auch die Wahrnehmung künstlerischer Qualität scheint



Harald Metzkes, Frauen am Meer, 1976, Öl
200 × 180 cm

zu leiden. Wie anders ist es zu erklären, daß ein Werk wie Harald Metzkes „Frauen am Meer“ unerwähnt bleibt? Oder fällt ein solches Thema unter den Hammer einer unbillig „vorweggenommenen Harmonie“. Eine solche Radikalität würde gerade uns schlecht anstehen. Der Katalog reiht dieses Bild mit Recht unter jene 17 Gemälde – von einigen hundert –, die farbig wiedergegeben sind.

Warum sich in der DDR – und nicht nur dort – trotz Jahrzehntelanger, beharrlicher Arbeit noch immer vulgärsurrealistische und andere Modernismen als attraktiv erweisen, ist nicht in erster Linie unser Problem. Für uns heißt das Problem: Wie können sich die realistischen Künstler die Kenntnisse und Fähigkeiten aneignen, die notwendig sind, um in den ideologischen Auseinandersetzungen einen noch wirksameren Beitrag leisten zu können. Dazu bedarf es der Selbstkritik und der Bereitschaft, gerade aus solchen Werken zu lernen, die weniger Bestätigung liebgewordener Manierismen sind als vielmehr Ansporn und Vorbild.

Handwerkliche Meisterschaft ist gerade für den Künstler an der Seite der Arbeiterbewegung eine Voraussetzung seiner Verbindung mit den Massen. Ich meine, daß es eine wichtige bisher nicht genügend beachtete Aufgabe der „Tendenzen“ ist, den Prozeß des handwerklichen und theoretischen Lernens unter den sozialistischen Künstlern anzuleiten. Die gewissenhafte Auswertung so bedeutender Ereignisse wie die VIII. Kunstausstellung in Dresden ist ein wesentlicher Bestandteil dieser Aufgabe. Denn daß sich das Wort „Kunst“ aus dem Können herleitet, ist dem Arbeiter, dem selbst mit seinen Händen Schaffenden, wohl bewußt.

Bert Fuchs, Frankfurt/Main

Arbeiter in der Fotografie

Ab Oktober 1979 zeigen die Kunstinstitutionen der Städte Erlangen, Schwäbisch Hall und Ingolstadt die Wanderausstellung „Arbeiter in der Fotografie“ (Arbeitstitel), die von Dr. Richard Hiepe zusammengestellt und in einem umfassenden Katalog bearbeitet ist. Gezeigt wird die Darstellung der Arbeiterklasse in der Fotografie von den Anfängen bis zur Gegenwart einschließlich der sozialistischen Fotografie, der Arbeiterfotografie in der BRD usw.; berücksichtigt sind außerdem die sozialdemagogischen, faschistischen und neofaschistischen Fotografien zum Thema.

Diaserien zum Thema „Kunst im Sozialismus“

Zum Thema „Kunst im Sozialismus“ gibt es jetzt eine neue Diaserie (20 farbige KB-Dias und 20 Karteikarten mit Angaben zum Künstler und zum Werk). Sie behandelt die Malerei in der DDR im Zeitraum 1970 bis 1977. Geplant sind weitere Serien zur DDR-Kunst, aber auch zur Kunstartwicklung in der Sowjetunion. Im Mai erscheinen zwei weitere Serien: Zum 100. Todesjahr Daumiers eine Folge seiner Lithographien, außerdem eine Serie mit zeitgenössischen realistischen Bildern von Künstlern aus München und Umgebung. Jede Serie kostet zwischen 29 und 32 DM. Information und Bestellung bei: Theo Liebner, Kirchenstraße 79, 8000 München 80, Tel. (089) 47 8778.

Ausstellungen der Galerie Poll 1979

Die Westberliner Galerie Poll (Kurfürstendamm 185) wird in diesem Jahr noch die folgenden Ausstellungen präsentieren: Bilder von Nino Malfatti (30. 4. bis 30. 6.), eine Retrospektive der Druckgrafik von Peter Sorge (10. 9. bis 1. 11.) und Bilder und Zeichnungen des Pariser Künstlers Peter Klasen (4. 11. 1979 bis 6. 1. 1980). Von Mitte Juli bis Ende August bleibt die Galerie geschlossen.

Neuer Katalog der Galerie Apex

Einen Gesamtkatalog zu den vier Ausstellungen dieses Jahres gibt die Galerie Apex in Göttingen heraus. Titel: „Vier Ausstellungen, vier Künstler, ein Gespräch.“ Etwa 110 Seiten, 10,- DM. Die vier Ausstellenden (Klaus Vogelgesang, Bernd Schwering, Malte Sartorius, Jan-Peter Tripp) diskutieren über: Persönliches, Beziehungen zu Kollegen, zum Betrachter, zur Kunst, zur Kunstkritik. Mit der Ausstellung von Klaus Vogelgesang wird Anfang Mai die Ausstellungsserie eröffnet werden (Apex, Burgstraße 46, 3400 Göttingen).



Ernst Volland jetzt im Buch

Die Westberliner ROTATION Galerie (Pfalzburger Straße 72) hat Plakate, Montagen, Zeichnungen und Karikaturen aus 15 Jahren von Ernst Volland ausgestellt. Dazu erschien ein von P. Wippermann herausgegebenes Buch mit etwa 200 Seiten (sie sind nicht nummeriert, und wir haben sie nicht gezählt) voller Volland-Bilder und Texten von Tomayer, Bittner, Diederich u. a. Wir bilden eine nicht unaktuelle Zeichnung ab.

Broschüre: 60 Jahre Münchner Räterepublik

Diesen Abschnitt bayerischer Geschichte, der Weltbedeutung hat, stellt eine Broschüre dar, die der Bezirksvorstand der DKP Südbayern herausgibt. Auf 72 Seiten (DIN A 4, Preis 7,50 DM) werden die Ergebnisse neuer Quellenforschung, Berichte von Augenzeugen, unbekannte Fotos der Zeit und Dokumente ausgetragen, die zum Teil erstmals nach den Originale abgedruckt werden. Dem Heft liegt als Faksimile die Nr. 1 der „Münchner Roten Fahne“ bei.



Illustrierte Geschichte
Augenzeugenberichte
Dokumente
Nummer 1 „Münchner Rote Fahne“

Forderungen des DGB zur Kulturpolitik und Kulturarbeit

Der „Arbeitskreis Kulturpolitik“ beim DGB-Bundesvorstand hat auf seiner Sitzung vom 15. September 1978 in Düsseldorf nach abschließenden Beratungen den Diskussionsentwurf zu einem kulturpolitischen Programm des DGB „Forderungen des Deutschen Gewerkschaftsbundes zur Kulturpolitik und Kulturarbeit“ verabschiedet.

Das umfangreiche Papier enthält neben kulturpolitischen Grundsätzen und allgemeinen kulturpolitischen Forderungen (zu den Bereichen Bildung, Freizeit, kulturelle Infrastruktur sowie der Mitbestimmungsfrage im Kulturbereich) auch konkrete kulturpolitische Forderungen zu den Einzelbereichen der Darstellende Kunst, Musik, Bildende Kunst, Museen, Öffentliche Bibliotheken/Archive, Literatur, Film sowie zu Kunst und Kultur im Hörfunk und Fernsehen. Die beiden abschließenden Kapitel stellen Forderungen zur „Verbesserung der sozialen Situation der Künstler, Schriftsteller und Publizisten“ und zur gewerkschaftlichen Kulturarbeit auf.

Mit der Vorlage dieser kulturpolitischen Aussagen des DGB verbindet der „Arbeitskreis Kulturpolitik“ beim DGB-Bundesvorstand die Hoffnung auf eine intensive Diskussion innerhalb der DGB-Gewerkschaften. Anregungen und Vorschläge, die der „Arbeitskreis Kulturpolitik“ aufgreift und bei der Überarbeitung berücksichtigen will, sollen bis Mitte 1979 an die Abteilung Kulturpolitik beim DGB-Bundesvorstand gesickt werden.

Bis zum Zeitpunkt der Verabschiedung der „Forderungen des DGB zur Kulturpolitik und Kulturarbeit“ durch die dafür zuständigen Gremien des DGB sind diese kulturpolitischen Überlegungen keine verbindliche Aussage des DGB.

Wir zitieren die Konkretisierung der Forderungen für den Bereich Bildende Kunst:

„Die bildende Kunst ist ein sichtbarer Ausdruck der kreativen Fähigkeiten des Menschen im Erkennen und Gestalten seiner Umwelt. Sie kann jedoch nur dann eine Bedeutung für den Menschen haben, wenn sie selbst sich den persönlichen und gesellschaftlichen Schicksalen und Problemen nicht verschließt. Bildende Künstler können heute immer weniger Gestalter der Kultur einer privilegierten Minderheit sein, sondern sollen aktiv verändern, die Umwelt humanisieren und verschönern, die kreativen Fähigkeiten der Menschen entwickeln helfen. Es ist notwendig, den bildenden Künstlern in der Gesellschaft einen breiteren Wirkungskreis zu ermöglichen, neue Anwendungsbiete der Kunst zu erschließen und dadurch das Berufsfeld der Künstler zu erweitern.“

Der DGB fordert daher den Ausbau und die Sicherung des Kunstunterrichts in den Schulen unter Einbeziehung bildender Künstler sowie die vermehrte Schaffung künstlerischer Bildungs- und Weiterbildungsmöglichkeiten.

Neue Formen der offenen Kulturarbeit, die sich an den Bedürfnissen verschiedener Bevölkerungsgruppen orientieren, z. B. in den Einrichtungen der außerschulischen Jugendbildung, Erwachsenenbildung, in Freizeit- und

Kommunikationszentren, müssen von der öffentlichen Kulturpolitik stärker materiell unterstützt werden.

Der DGB fordert eine gesetzliche Regelung der Kunst-am-Bau-Maßnahmen, die die bundeseinheitliche volle Ausschöpfung der Mittel für künstlerische Gestaltung sowie transparente Verfahren und Mitbestimmung von Künstlern und Betroffenen garantiert. Das bedeutet auch eine frühestmögliche Beteiligung von bildenden Künstlern an der Bau- und Stadtplanung, eine gleichberechtigte Kooperation von Architekten und Künstlern bei der künstlerischen Gestaltung des Bauwerks.“

Der vollständige Text der „Forderungen des DGB zur Kulturpolitik und Kulturarbeit“ kann angefordert werden bei der: Abteilung Kulturpolitik beim: DGB-Bundesvorstand, Hans-Böckler-Straße 39, 4000 Düsseldorf 1, Postfach 2601.

„Zeichnung heute“ in Nürnberg

Vom 8. Juni bis 14. Oktober 1979 veranstaltet die Nürnberger Kunsthalle ihre Schwerpunkt-ausstellung „Zeichnung heute“. Die Abteilung „Meister der Zeichnung“ zeigt Arbeiten von Beuys, Hockney, Hofkunst und Isabel Quintanilla; im Rahmen der „1. Internationalen Jugendtriennale der Zeichnung“ werden 600 Arbeiten von 200 jungen Zeichnern aus 20 europäischen Ländern vorgestellt. Außerdem werden drei Preise verliehen.

HORIZONTE '79 in Westberlin

Das „1. Festival der Weltkulturen“ wird vom 22. Juni bis zum 15. Juli in Westberlin stattfinden. Willy Brandt wird, wie der englische Ankündigungstext (im Gegensatz zur deutschen Version) verrät, in seiner Eigenschaft als Präsident der Unabhängigen Kommission zu Internationalen Entwicklungsfragen das Festival eröffnen. Brandt wird die Frage des Kulturaustausches in den Zusammenhang des „Nord-Süd-Dialoges“ stellen und zeigen, daß bisher solcher Austausch nur in einer Richtung funktionierte, nämlich von Industrieländern zu Kolonialländern. Nach dem Willen der Veranstalter soll HORIZONTE '79 zur Umkehrung dieses Trends beitragen. Im Mittelpunkt der Veranstaltungen dieses Jahres stehen die afrikanischen Kulturen südlich der Sahara.

Paul-Klee-Ausstellungen

Zum 100. Geburtstag von Paul Klee werden in diesem Jahr drei westeuropäische Museen einen koordinierten Gesamtüberblick über dessen künstlerisches Schaffen geben. Die Kunsthalle Köln zeigt zum Auftakt vom 11. April bis 4. Juni Klees Werk von 1919 bis 1933. Die Städtische Galerie im Lenbachhaus in München wird das Frühwerk des Malers vorstellen, die Paul-Klee-Stiftung im Kunstmuseum Bern wird einen umfassenden Überblick zum Spätwerk geben.

Urheberrechte der bildenden Künstler

Zu dem Versuch des Vorsitzenden des Rheinischen Kunsthändlerverbandes, Günther Abels, die Arbeit der Verwertungsgesellschaft Bild-Kunst zu diskriminieren und die Rechte bildender Künstler an Weiterverkauf und -verwendung ihrer Arbeiten zu hinterlaufen, hat der Vorstand der Gewerkschaft Kunst am 23. Februar 1979 folgenden Beschuß gefaßt:

„Der Zentralvorstand der Gewerkschaft Kunst nimmt mit Sorge zur Kenntnis, daß seitens des Kunsthändels der Wahrnehmung des Folgerechts (5-Prozent-Anteil des bildenden Künstlers bei Weiterverkäufen in Galerien oder Versteigerungshäusern) aus § 26 Urhg Widerstand entgegengesetzt wird, der sich nicht nur in einer glatten Mißachtung des Gesetzes ausdrückt, sondern zum Teil in der öffentlichen Forderung nach ersatzloser Streichung eines Gesetzes gipfelt, dessen Ziel es ist, die materielle Situation der bildenden Künstler entscheidend zu verbessern.“

Angesichts der schlechten wirtschaftlichen und sozialen Lage der bildenden Künstler kommt es darauf an, wie in anderen Bereichen der Kunst auch, die urheberrechtlichen Möglichkeiten zugunsten der bildenden Künstler voll auszuschöpfen.

Der Zentralvorstand unterstützt daher nachdrücklich die Arbeit der Verwertungsgesellschaft Bild-Kunst, die die Urheberrechte der bildenden Künstler wahrnimmt.

Boykottmaßnahmen einzelner Verwerter bzw. Zahlungspflichtiger gegenüber Künstlern, die auf der Wahrnehmung ihrer Rechte bestehen, erinnern an Zeiten, in denen die Organisierung von Arbeitnehmern in Gewerkschaften den Verlust des Arbeitsplatzes nach sich zog; derartige Verhaltensweisen der wirtschaftlich stärkeren Verwerter in einem Sozial- und Kulturstaat sind unerträglich.

Der Zentralvorstand der Gewerkschaft Kunst fordert die politisch Verantwortlichen auf, der Verwirklichung der Rechte der bildenden Künstler verstärkt Aufmerksamkeit zu schenken und ggf. im Rahmen ihrer Möglichkeiten dafür Sorge zu tragen, daß den Künstlern die Ausübung ihrer Urheberrechte im Rahmen gelender Gesetze ohne Gefährdung für ihre künstlerische Existenz gesichert wird.“

tendenzen

Zeitschrift für engagierte Kunst

Heft Nr. 125

Redaktionskollektiv: H. v. Damnitz; H. Erhardt; Dr. R. Hiepe; U. Krempel; Th. Liebner; Dr. Caspar Maase; W. Marschall (verantwortlich); C. Nissen; C. Schellemann; J. Scherkamp; Dr. G. Sprigath; G. Zingerl.

tendenzen erscheint in 6 Nummern jährlich im Damnitz Verlag GmbH München, Hohenzollernstr. 144, 8000 München 40. Gesellschafter: Heino F. von Damnitz, Maler, Grünwald 1/5; Carlo Schellemann, Maler und Grafiker, München 1/5; Erich Stegmann, Maler, Deisenhofen 2/5; Hannes Stütz, Lektor, Düsseldorf 1/5.

Bezugsbedingungen im Abonnement: 6 Hefte zum Preis von 35,90 DM (inkl. MwSt. und Porto). Lehrlings-, Schüler- und Studenten-Abonnement 27,90 DM. Lehrlings-, Schüler- oder Studentennachweis erforderlich. Einzelheft 6,50 DM (inkl. MwSt. zuzüglich Porto).

Das Jahres-Abonnement 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.

Bankverbindung: Deutsche Bank, München, Konto-Nr. 35/18008 (BLZ 700 700 10); Postscheck München, Konto-Nr. 308822-806 (BLZ 700 100 80).

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

© copyright tendenzen. Alle Rechte, auch das der Übersetzung, vorbehalten. Nachdruck nur mit Genehmigung der Redaktion. Bestellungen über den Buchhandel oder direkt bei tendenzen, Damnitz Verlag GmbH, Hohenzollernstr. 144, 8000 München 40, Telefon (089) 301015/301016.

ISSN 0495-0887

Einer Teilausgabe liegt bei:

- Aufruf „Den Frieden sichern – das Wettrüsten beenden“

Unser nächstes Heft:

tendenzen Nr. 126/127 (Doppelheft)

erscheint Anfang September 1979.

Thema: 60 Jahre Bauhaus

Umschlag

Remo Pasetto, Antonio Gramsci im Gefängnis, 1977, Öl auf Leinwand, ca. 100 × 80 cm

Rückseite

Carlo Schellemann, Befreite Hände, aus dem Zyklus „Stationen Vietnams“, 1966, Bleistiftzeichnung.

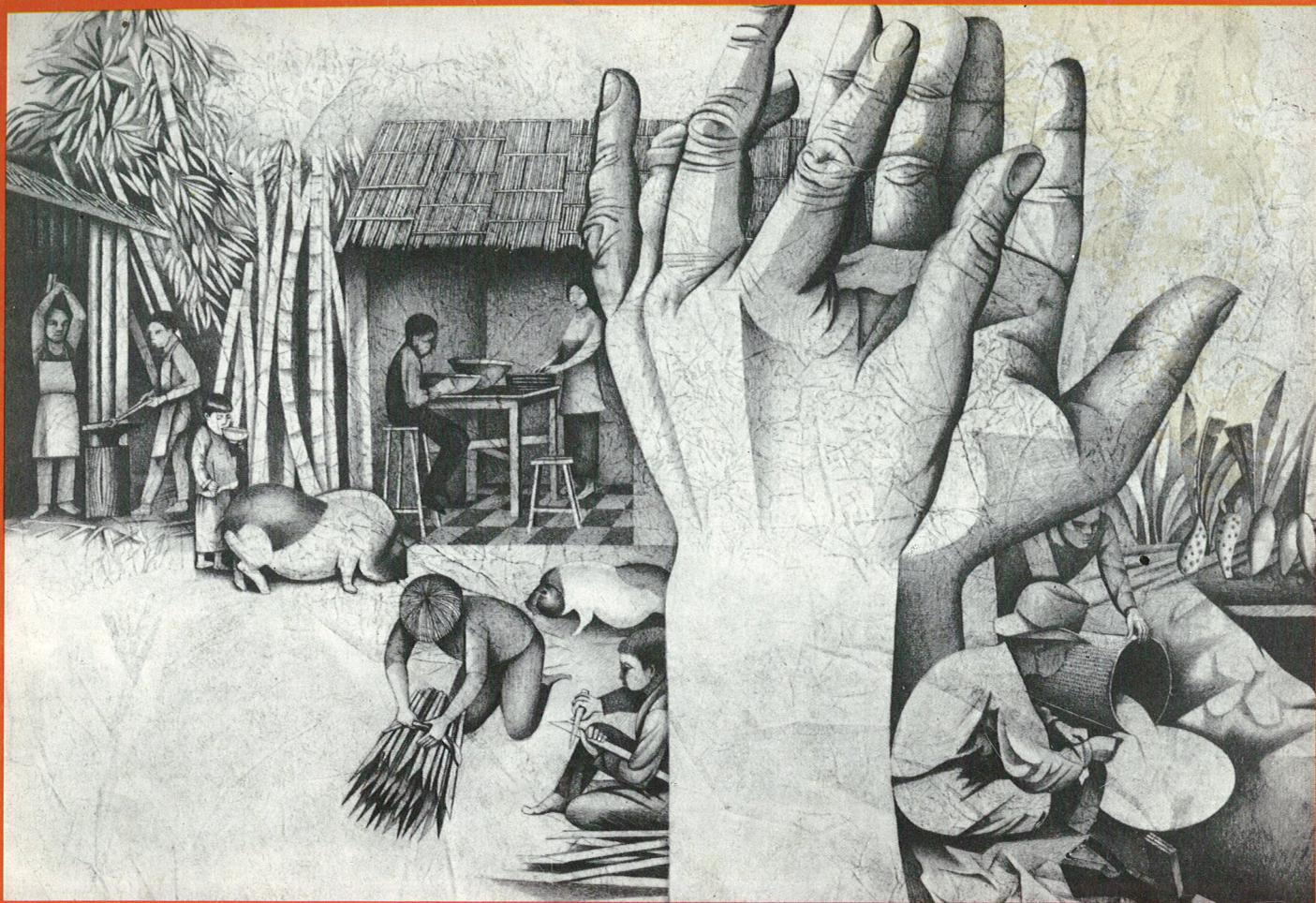


Westberliner Realisten

Kunsthalle Rostock – Kunsthalle Moskau – Elefanten Press Galerie Westberlin waren die Stationen der bisher umfassendsten Ausstellung Westberliner Realisten. Sie kam durch Vermittlung der Vereinigung demokratischer und sozialistischer Künstler VDSK zustande und umfaßt 250 Werke der letzten zehn Jahre von 36 Künstlern. Der Katalog (Format DIN A 5) enthält 104 Abbildungen (ein Viertel davon in Farbe) und eine Einleitung von Norbert Stratmann. Dieses – nicht zuletzt für die aktuelle Realismusdiskussion unentbehrliche – Anschaudokument kostet 18,- DM und ist im Elefanten Press Verlag GmbH, Dresdener Straße 10, 1000 Berlin (West) 36, erschienen. Unsere Abbildungen daraus: Klaus Vogelgesang, Mittelbild aus dem Triptychon „Großstadt“, 1977 (oben); Klaus Hohlfeld, Imbiß, 1972 (unten).



Aufruf „Kunst bringt Hilfe für Vietnam“



Der barbarische Überfall chinesischer Truppen auf die Sozialistische Republik Vietnam hat die Menschen in unserem Lande empört und die Gedanken an den heldenhaften Kampf des vietnamesischen Volkes um seine Befreiung von imperialistischer Unterdrückung und an unsere Solidarität für diesen Kampf wachgerufen. Vietnam braucht unsere Hilfe, unsere ideelle und materielle Solidarität.

Wir rufen die Kollegen Künstler, Fotografen, Kunststudenten, die Kunstsammler und Kunsthistoriker auf, für eine Kunstauktion zugunsten des Wiederaufbaus in Vietnam Kunstwerke aller Gattungen und Richtungen zu spenden.

Die Bilder, Grafiken, Kleinplastiken, Mappenwerke und Bücher, auch Werke älterer Kunst, bitten wir bis Mitte Juli 1979 mit dem Kennwort „Kunst bringt Hilfe für Vietnam“ zu senden an: Redaktion tendenzen, Damnitz Verlag, Hohenzollernstraße 144, 8000 München 40.

Die von unserer Redaktion veranstaltete Auktion findet im Herbst dieses Jahres in München statt, nachdem aus den eingegangenen Spenden ein umfassendes Verzeichnis mit Aufrufpreisen an ein breites Publikum versandt worden ist. Auktionsatoren: Dr. Richard Hiepe und Guido Zingerl. Ort und Termin der Auktion werden rechtzeitig bekanntgegeben. Der Reinerlös dieser Auktion wird überwiesen auf das Spendenkonto der Hilfsaktion Vietnam, PSchA Essen, Konto 900 40–430. Auf dieses Konto erbitten wir auch Geldspenden.

Redaktion tendenzen

AUFRUF ZUM ANTIKRIEGSTAG 1979

Den Frieden sichern – Das Wettrüsten beenden

Vor vierzig Jahren – am 1. September 1939 begann der Zweite Weltkrieg, der opferreichste aller Kriege

Am Morgen dieses 1. September marschierten deutsche Truppen ohne Kriegserklärung in Polen ein. Den Vorwand zu diesem vorsätzlichen Friedensbruch hatten sich die Nazis selbst geschaffen. Hitler ließ am 31. August 1939 von Deutschen in polnischen Uniformen den Sender Gleiwitz überfallen, um die angebliche Bedrohung aus dem Osten zu beweisen.

Für die Völker begannen sechs Jahre der Zerstörung und des Todes. 50 Millionen Menschen mußten sterben – im Bombenterror und in den Schützengräben, in den Konzentrationslagern und im Widerstand.

Die Erinnerung an den Zweiten Weltkrieg mahnt und verpflichtet uns: Gemeinsam und engagiert einzutreten für Frieden und Völkerverständigung

Denn heute wie damals gilt:

Frieden wird nicht durch Abschreckung und Konfrontation gesichert. Rüstungswettlauf schafft den Völkern keine Sicherheit, sondern bedroht die Menschheit in zunehmendem Maße.

Vorurteile und Haßgefühle gegenüber anderen Völkern, Unterdrückung demokratischer Rechte und Streben nach Vorherrschaft bilden den Nährboden für Kriege.

Rüstung behindert wirtschaftlichen und sozialen Fortschritt.

Dies waren 1945 die Einsichten von Millionen von Menschen. Dies bestätigten damals alle Parteien in ihren Programmen. Dies fand als Verpflichtung zum Frieden Eingang in das Grundgesetz.

Zum friedlichen Miteinander gibt es keine vernünftige Alternative

Die politische Entspannung schafft die Möglichkeit, das Wettrüsten in Ost und West zu beenden. Die zahlreichen Verträge über Gewaltverzicht und Zusammenarbeit, über Rüstungsbegrenzung und Abrüstung, wie z.B. die gesamteuropäische Konferenz von Helsinki (KSZE) und die Verhandlungen zwischen UdSSR und USA über die Begrenzung der strategischen Rüstung (SALT) beweisen, daß Fortschritte zu erzielen sind. Die Entspannung bringt mehr Sicherheit als Kalter Krieg. Sie muß ausgebaut, gefestigt und durch die militärische Entspannung ergänzt werden.

Dennoch wird weiter aufgerüstet und damit die Gefahr eines neuen Weltkrieges heraufbeschworen

Heute, 40 Jahre nach Beginn des Zweiten Weltkrieges, gibt es in der Welt Zehntausende von Atomwaffen, mit denen die Menschheit sich selbst zu vernichten droht. 700 Milliarden DM werden jährlich weltweit für Militär und Rüstung ausgegeben. Die Bundesregierung z.B. will 1979 58 Milliarden DM (nach NATO-Kriterien) für Rüstungszwecke ausgeben und hat dem neuen Langzeit-Rüstungsprogramm der NATO zugestimmt. Das Wettrüsten wird darin bis zum Jahre 1993 vorprogrammiert. Immer neue zerstörerische Massenvernichtungswaffen werden entwickelt. So wird an der Perfektionierung solcher Atomwaffen wie der Neutronenbombe gearbeitet. Entscheidende Einzelteile dieser Waffe, die vor allem in der Bundesrepublik stationiert werden soll, werden bereits hergestellt. Diese neue Generation von Atomwaffen senkt die atomare Schwelle und macht einen atomaren Weltbrand wahrscheinlicher.

Rüstung tötet – auch ohne Krieg

Während täglich zwei Milliarden DM für die Rüstung ausgegeben werden, sterben ständig 4000 Menschen in Afrika, Asien und Süd- und Mittelamerika an Hunger und Seuchen. Der verstärkte Rüstungsexport trägt dazu bei, die Entwicklung dieser Länder zu verhindern.

Heute wird dreißigmal soviel für die Rüstung wie für den Kampf gegen Analphabetentum, Epidemien und Unterernährung in der Dritten Welt ausgegeben.

Das Wettrüsten vernichtet Arbeitsplätze und verschärft Arbeitslosigkeit

Mit den über 3 Milliarden DM, um die die Bundesregierung den Rüstungshaushalt jährlich aufstockt, könnten zusätzlich 150000 Arbeitsplätze geschaffen werden. In der hochtechnisierten Rüstungsindustrie ist ein Arbeitsplatz doppelt so teuer wie in der zivilen Wirtschaft, viermal so teuer wie im Bildungsbereich. Trotz höchster Gewinne hat die Rüstungsindustrie laufend Arbeitsplätze weg rationalisiert. Hingegen entstanden in den letzten fünf Jahren der Entspannung durch den Ost-West-Handel mehr Arbeitsplätze als in der gesamten Rüstungsindustrie heute vorhanden sind.

Abrüstung ermöglicht sozialen Fortschritt

Auch für die Bundesrepublik gilt:

Jede Mark kann nur einmal ausgegeben werden, entweder für Rüstung oder wirtschaftliche und soziale Reformen.

Hunderttausend Jugendliche finden keinen Ausbildungsort. Von dem Geld für 250 moderne Kampfpanzer könnten qualifizierte Ausbildungsorte geschaffen werden.

Zehntausend Lehrer sind arbeitslos. Von dem Geld der geplanten MRCA-Tornado-Kampfflugzeuge könnten 50000 Lehrer ein Jahr lang bezahlt werden.

Für einen hinreichenden Umweltschutz können nicht genügend Gelder zur Verfügung gestellt werden.

Von den 800 Millionen DM, die die abgestürzten Starfighter gekostet haben, hätten Seen und Flüsse gesäubert und der Erholung zur Verfügung gestellt werden können.

Das Wettrüsten gefährdet die demokratische Entwicklung und stärkt entspannungsfeindliche und neonazistische Kräfte

Der vierzigste Jahrestag des Beginns des Zweiten Weltkrieges mahnt, einen Abbau der Demokratie nie wieder zuzulassen.

Fortschreitende Einschränkung demokratischer Rechte, Berufsverbote, die Aushöhlung des Grundrechts auf Kriegsdienstverweigerung sind entspannungs- und demokratiefeindlich und erzeugen ein Klima des Mißtrauens und der Vorurteile. Mit alten und neuen Feindbildern, mit antikommunistischen Parolen, wie sie schon bei den Nazis üblich waren, und durch Verunglimpfung anderer Völker soll die Zustimmung zur verstärkten Aufrüstung erreicht werden.

Wie in der Vergangenheit sind es wieder jene, die an der Rüstung verdienen, die mit der angeblichen Bedrohung aus dem Osten die internationalen Abrüstungsverhandlungen erschweren und versuchen, Entspannung zu verhindern.

Mit der Verharmlosung des Hitler-Regimes und seiner Untaten soll die Erinnerung an das Grauen ausgelöscht und demokratische Bewußtseinsbildung verhindert werden.

Im Interesse der Demokratie und des Friedens müssen wir dagegen aktiv werden.

Abrüstung ist keine Utopie – Erfolge sind möglich

Ebenso wie bei der Entspannung sind auch Fortschritte bei der Abrüstung möglich, wenn jeder sich dafür einsetzt. Darum gilt es, die Erziehung zum Frieden zu entwickeln, das Recht auf Kriegsdienstverweigerung zu sichern und ein vorurteilsfreies, demokratisches Bewußtsein zu schaffen, um gemeinsam für den Frieden zu arbeiten.

Die letzten Jahre haben gezeigt:

Die Völker können erfolgreich handeln – ohne ihr Handeln wird es keinen Fortschritt zu Demokratie und Frieden geben.

Von der Mehrheit der Staaten in den Vereinten Nationen, von Regierungen, von Gewerkschaften, Parteien und Kirchen sowie von anderen gesellschaftlichen Kräften wurden konstruktive Vorschläge unterbreitet. Mit Ihnen gemeinsam fordern wir:

- Keine weitere Erhöhung der Rüstungshaushalte und Verzicht auf alle neuen Rüstungsprojekte, einschließlich der Neutronenbombe
- konstruktive Beiträge zum UNO-Abrüstungsprogramm, zu den SALT-Verhandlungen und zu den Wiener Verhandlungen über die Verringerung von Truppen und Rüstungen in Mitteleuropa
- Senkung der Rüstung entsprechend der UNO-Resolution zunächst um zehn Prozent, um die freiwerdenden Gelder für wirtschaftliche und soziale Aufgaben bei uns und in den Entwicklungsländern zu verwenden.

Beendet das Wettrüsten in Ost und West

Wir rufen auf, gemeinsam dafür zu handeln

**Wir rufen auf zur gemeinsamen Demonstration und Kundgebung
am 1. September 1979 in Bonn**

Prof. Dr. Wolfgang Abendroth
Inge Aicher-Scholl
Pfarrer Heinrich Albertz
Prof. Dr. Wilhelm Alff
Carl Amery, Schriftsteller
Alfred Andersch, Schriftsteller

Carl Backhaus
Prof. Dr. h.c. Fritz Bärmann
Gerd Baltus, Schauspieler
Prof. Dr. H.-W. Bartsch DD
Willi Baumann, Gewerkschaftssekretär
Heinz Bennent, Schauspieler
Senta Berger, Schauspielerin
Rolf Berghorn, Bundesvors. des Soz. Hochschulbundes
Prof. Dr. Luise Berthold
Willi Bleicher
Wolfgang Bleyer, Personalratsvorsitzender
Prof. Dr. Klaus Brake
Paul Bresgen, Gewerkschaftssekretär
Klaus Brethauer, Betriebsratsvorsitzender
Prof. Dr. Egbert Brieskorn
Heidrun Brieskorn, Musikerin
Werner Buchner, Vertrauenskörperleiter
Helmut Buck, Gewerkschaftssekretär
Dr. Ernst Busche, Sprecher d. Bürgeraktion Garstedter Heide
Martha Buschmann, Mitgl. des Präsidiums der DKP

Peter Chotjewitz, Schriftsteller

Prof. Dr. Frank Deppe
Prof. Dr. h.c. Walter Dirks, Schriftsteller
Franz Josef Degenhardt, Schriftsteller
Dr. Karlheinz Deschner, Schriftsteller
Pfarrer Wolfgang Döbrich, Studienleiter der Ev. Akademie Tutzing
Prof. Dr. Andreas Dress
Pastor Hartmut Drewes
Ingeborg Drewitz, Schriftstellerin
Dr. Heinz Düx, Richter

Dr. Konrad Elsässer, Vors. des Christl. Friedensdienstes
Bernt Engelmann, 1. Vors. des Schriftstellerverbandes in der Industriegewerkschaft Druck und Papier

Anne-Maria Fabian, Journalistin
Prof. Dr. Walter Fabian
Pater Anatol Feid
Hansjörg Felmy, Schauspieler
Richard Förster, Betriebsratsvorsitzender
Helmut Friedrich, Betriebsratsvorsitzender
Gert Fröbe, Schauspieler
Karin Fröbe
Ernst Fritz Fürbringer, Schauspieler

Wolfgang Gehrcke, Bundesvors. der SDAJ
Prof. D. Dr. Hans Gerber
Prof. Dr. Wolfgang Gleissberg
Klaus Goehrke, Hauptpersonalratsvorsitzender
Lutz Görner, Schauspieler
Prof. Dr. Dietrich Goldschmidt, Direktor des Max-Planck-Instituts für Bildungsforschung
Prof. D. Helmut Gollwitzer
Manfred Gottier, Personalratsvorsitzender

Manfred Haas, stellvertr. Betriebsratsvorsitzender
Prof. Dr. Friedrich Hahn
Dr. Franz von Hammerstein, Akademiedirektor
Heinrich Hannover, Rechtsanwalt
Herbert Haas, stellv. Betriebsratsvorsitzender
Dr. Michael Hatry, Dramaturg
Prof. Dr. Helmut Heinemann
Martin Held, Staatsschauspieler
Kurt Heinzmann, Betriebsratsvorsitzender
Professor Dr. Carl Georg Heise, Direktor d. Hamburger Kunsthalle
Prof. Dr. Joachim Hellmer
Dieter Hildebrandt, Kabarettist
Helga Hirsch, stellvertr. Betriebsratsvorsitzende
Rainer Hirsch, Autor
Prof. Dr. Hans Heinz Holz
Prof. Dr. Horst Holzer
Prof. Dr. Klaus Horn
Günter Hüttner, Personalratsvorsitzender
Prof. Dr. Jörg Huffschmid

Mechtild Jansen
Prof. Dr. Gerhard Kade
Helmut Wolfgang Kahn, Autor
Werner Kandlbinder, Personalratsvorsitzender
Christine Kaufmann, Schauspielerin

Alma Kettig, Demokratische Frauen-Initiative
Heinar Kipphardt, Schriftsteller
Prof. H. G. von Klöden
Prof. Dr. Arno Klönne
Dr. Heinz Kloppenburg DD, Oberkirchenrat iR
Herbert Knapp, Betriebsratsvorsitzender
Rolf Knecht, Gesamtbetriebsratsvorsitzender
Lorenz Knorr, Mitgl. d. Direktoriums der DFU
Prof. D. Walter Kreck
Volker Kriegel, Musiker
Franz Xaver Kroetz, Schriftsteller
Prof. Dr. H. J. Krysmanski
August Kühn, Schriftsteller
Prof. Dr. Reinhard Kühnl

Beate Landefeld, Vors. d. MSB-Spartakus
Pfarrer Gerhardt Langguth, Akademiedirektor
Liberaler Hochschulverband
Loriot – Vicco von Bülow –
Pastor Konrad Lübbert, Vors. des Versöhnungsbundes
Heinz Lukrawka, Betriebsratsvorsitzender

Albert Mangelsdorff, Musiker
Klaus Mannhardt, Bundesvors. der DFG-VK
Hansjörg Martin, Schriftsteller
Michael Martin, Vertrauensleutesprecher
Achim Maske
Eva Mattes, Schauspielerin
Gunnar Matthiessen
Pfarrer Friedhelm Meyer, Vors. Kirchliche Brüderschaft im Rheinland
Inge Meysel, Schauspielerin
Dr. h.c. Herbert Mochalski

Naturfreundejugend Deutschlands – Bundesjugendleitung –
Pastor D. Martin Niemöller

Pfarrer Hans Joachim Oeffler

Prof. Dr. Uta Ranke-Heinemann
Josef Reding, Schriftsteller
Prof. Dr. med. Michael Regus
Rechtsanwalt Heinz Reichwaldt, Staatssekretär aD
Prof. Dr. Helmut Ridder
Werner Riedel, Betriebsratsvorsitzender
Werner Rieß, Gewerkschaftssekretär
Luise Rinser, Schriftstellerin
Klaus Rogner, Betriebsratsvorsitzender
Rudolf Rolfs, Schriftsteller
Dr. Joseph Rossaint, Präsident d. VVN-BdA
Heinz Rühmann, Schauspieler
Dr. Erika Runge, Autorin

Adolf Salzer, Stadtverordneter
Prof. Dr. H. J. Sandkühler
Hans Seichter, Betriebsratsvorsitzender
Prof. Dr. Dorothee Sölle
Ernst Späth, Betriebsratsvorsitzender
Eckart Spoo, Vors. der Deutschen Journalisten-Union in der Industriegewerkschaft Druck und Papier
Dieter Süverkrüp, Graphiker
Pfarrer Horst Symanowski
Pastor Kurt Scharf, Bischof em.
Heinrich Schirmbeck, Schriftsteller
Prof. Dr. C. U. Schminck-Gustavus
Volker Schlöndorff, Regisseur
Alice Schwarzer, Journalistin
Christoph Strässer, DJD-Bundesvorsitzender
Prof. Dr. Fritz Straßmann
Prof. Dr. Gerhard Stuby

Harald Thumann, Musikproduzent
Prof. Dr. Karl Hermann Tjaden
Prof. Dr. Margarete Tjaden-Steinhauer
Horst Trapp
Margarethe von Trotta, Regisseurin
Peter Tümmers, Betriebsratsvorsitzender

Gösta von Uexküll, Publizist

Vereinigte Deutsche Studentenschaften – Bundesvorstand – (einstimmig)

Konrad Wagner, Betriebsratsvorsitzender
Otto Waalkes
Edith Wahsner, Dipl.-Psychologin
Prof. Dr. Roderich Wahsner
Günter Wallraff, Schriftsteller
Gerhard Weber, Generalsekretär CVJM Hamburg
Prof. Dr. med. Erich Wulf

Jochen Zimmer, stellvert. Landesvors. der JuSo Baden-Württemberg

Zustimmungserklärung bitte senden an: Komitee für Frieden, Abrüstung und Zusammenarbeit
Gottesweg 52 (Rbg.)
5000 Köln 51

Wir bitten Sie, diesen Aufruf mit Ihrer Unterschrift zu unterstützen. Wir möchten Sie aber auch bitten, in Ihrem Freundes- und Bekanntenkreis weitere Unterschriften zu sammeln und die neuen Unterzeichner gleichzeitig anzuregen, sich ihrerseits um weitere Unterstützung zum Aufruf zu bemühen.

Wir möchten mit Tausenden und aber Tausenden Zustimmungen dazu beitragen, die öffentliche Diskussion nach der Forderung, das Wettrüsten zu beenden, unausweichlich zu machen.

Ich/Wir unterstützen/unterstützen den Aufruf Den Frieden sichern – das Wettrüsten beenden zur Demonstration am 1. September 1979 in Bonn

Name **Anschrift** **Beruf/Funktion** **Ich bestelle den Aufruf
zum Antikriegstag
(100 St. DM 2,-)**
(nur zur Information)

Ich/Wir unterstützen/unterstützen den Aufruf „Den Frieden sichern – das Wettrüsten beenden“ zur Demonstration am 1. September 1979 in Bonn

Name _____

Anschrift

Beruf/Funktion
(nur zur Information)

Unterschrift