

KUNST GEGEN KRIEG UND FASCHISMUS
– 37 Werkmonografien –
HERAUSGEGEBEN VON
GABRIELE SAURE UND GISELA SCHIRMER

SCHRIFTEN DER GUERNICA-GESELLSCHAFT

Kunst, Kultur und Politik im 20. Jahrhundert

Herausgegeben von Jutta Held

BAND 11

Kunst gegen Krieg und Faschismus

– 37 Werkmonografien –

Herausgegeben von
Gabriele Saure und Gisela Schirmer

Weimar 1999

Gedruckt mit Unterstützung der Stiftung
Kritische Kunst- und Kulturwissenschaften

Die Deutsche Bibliothek – CIP-Einheitsaufnahme

Kunst gegen Krieg und Faschismus : 37 Werkmonografien / hrsg.
von Gabriele Saure und Gisela Schirmer. - Weimar : VDG, Verl.
und Datenbank für Geisteswiss., 1999

(Schriften der Guernica-Gesellschaft ; Bd. 11)

ISBN 3-89739-080-9

Umschlagabbildung: Rolf Nesch, Der Heilige Sebastian © VG Bild-Kunst, Bonn 1999

Redaktion: Robert Daumann

Layout: Katharina Hertel, Weimar

Druck: VDG, Weimar

Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier.

© für die Werke von:

- Max Beckmann, Jean Dubuffet, Harald Duwe, Jochen Gerz, George Grosz, Paul Klee, Oskar Kokoschka, Käthe Kollwitz, Christoph Krämer, Rolf Nesch, Felix Nussbaum, Beate Passow, Diego Rivera, Ben Shahn, Willi Sitte, Horst Stempel, Werner Tübke bei VG Bild-Kunst, Bonn 1999.
- Heinrich Maria Davringhausen bei Renata Davringhausen c/o Leopold-Hoesch-Museum Düren.
- Maximilian Florian beim Heeresgeschichtlichen Museum Wien.
- Hella Guth bei Courtesy Galerie Sfeir-Semler Hamburg.
- Gerhard Marcks beim Gerhard Marcks Haus, Bremen.
- Ludwig Meidner beim Ludwig-Meidner-Archiv, Jüdisches Museum der Stadt Frankfurt am Main.
- Robert Motherwell bei Dedalus Foundation Society/VG Bild-Kunst, Bonn 1999.
- Pablo Picasso bei Succession Picasso/VG Bild-Kunst, Bonn 1999.
- Charlotte Salomon bei der Charlotte Salomon Stiftung, Sammlung Jüdisches Museum, Amsterdam.

© VDG • Verlag und Datenbank für
Geisteswissenschaften • Weimar 1999

Kein Teil dieses Werkes darf ohne schriftliche Einwilligung des Verlages in irgendeiner Form (Fotokopie, Mikrofilm oder ein anderes Verfahren) reproduziert oder unter Verwendung elektronischer Systeme verarbeitet, vervielfältigt oder verbreitet werden.

Verlag und Autoren haben sich bemüht, die erforderlichen Reproduktionsrechte für alle Abbildungen einzuholen. Für den Fall, daß wir etwas übersehen haben, sind wir für Hinweise der Leser dankbar.

ISBN 3-89739-080-9

Inhaltsverzeichnis

Vorwort	7
Werner Hofmann Adolph Menzel: Ansprache Friedrichs des Großen an seine Generale vor der Schlacht bei Leuthen (1859-1861)	17
Florian Matzner Ludwig Meidner: Apokalyptische Stadt (1913)	23
Ellen Spickernagel Ernst Ludwig Kirchner: Selbstbildnis als Soldat (1915)	29
Florian Matzner Heinrich Maria Davringhausen: Der Irre (1916)	33
Rainer Rumold George Grosz: Deutschland, ein Wintermärchen (1917-1919)	39
Peter H. Feist Käthe Kollwitz: Die Eltern (1926-1932)	45
Irene Below Hella Guth: Blatt 8 der Holzschnittfolge zu den Songs der Dreigroschenoper (1932)	51
Christoph Bertsch Herbert von Reyl-Hanisch: Die Verfolgung (1932)	61
Christoph Bertsch Maximilian Florian: Die Revolution (1934)	67
Claudia Wedekind Friedl Dicker: So sieht sie aus, mein Kind, diese Welt (um 1933/34)	73
Christoph Bertsch Rudolf Charles von Ripper: Ecce Homo. Aus der Serie Écrasez l'Infâme! (1937)	81
Wanda Birke Hilde Goldschmidt: Mitten ins Herz (1938)	87
Wanda Birke Oskar Kokoschka: Anschluß – Alice im Wunderland (1942)	93
Otto Karl Werckmeister Pablo Picasso: Guernica (1937)	99
Michael Nungesser Diego Rivera: Proletarische Einheit. Aus dem Wandbildzyklus Portrait Amerikas (1933)	105
Frances Pohl Ben Shahn: The Jersey Homesteads Mural (1937)	113
Hans-Ernst Mittag Paul Klee: Revolution des Viaductes (1937)	119
Hermann Hinkel Paul Klee: Hungriges Mädchen (1939)	125

Martin Papenbrock	
Max Beckmann: Die Hölle der Vögel (1938)	133
Ernst Wagner	
Max Beckmann: Die apokalyptischen Reiter. Blatt 8 der Illustrationen zur Apokalypse (1941/42)	139
Maïke Bruhns	
Rolf Nesch: Der Heilige Sebastian (1941)	147
Christine Fischer-Defoy	
Charlotte Salomon: Leben oder Theater? (1940-1942)	155
Gisela Schirmer	
Felix Nussbaum: Selbstbildnis mit Schlüssel im Lager St. Cyprien (1941)	163
Mechthild Haas	
Jean Dubuffet: Message „Émile est reparti ...“ (17. Juni 1944)	171
Jens Semrau	
Gerhard Marcks: Totenmal 1933-45 (1946)	177
Gabriele Saure	
Horst Stempel: Nacht über Deutschland (1945/46)	183
Peter Montag	
George Grosz: Der Maler des Lochs I (1948)	191
Jutta Held	
Paul-Émile Borduas: Bombardement sous-marin (1948)	197
Norbert Schneider	
Robert Motherwell: Elegie auf die Spanische Republik Nr. 34 (1953/54)	205
Gisela Schirmer	
Willi Sitte: Lidice (1959/60)	211
Eduard Beaucamp	
Werner Tübke: Lebenserinnerungen des Dr. jur. Schulze III (1965)	219
Jens Christian Jensen	
Harald Duwe: Der Trommler (1982)	225
Rosemarie Sprute	
Jochen Gerz: EXIT – Materialien zum Dachau-Projekt (1972-1974)	231
Brigitte Hausmann	
Ulrich Rückriem: Österreichischer Granit gespalten (1988)	241
Ulrich Kuder	
Beate Passow: Mengenleere (1996)	249
Klaus Herding	
Christoph Krämer: Ohne Titel. Aus dem Zyklus Standort Auschwitz (1988-1994)	255
David Kunzle	
Reinerio Tamayo: The Guernica and the Cuban Bus War (about 1995)	261
Abbildungsnachweis	265

Vorwort

Mit der Herausgabe der Werkmonografien findet ein lange verfolgtes Projekt der *Guernica-Gesellschaft* einen Abschluß: Der Plan, mit Interpretationen von Kunstwerken, die sich gegen Faschismus und Krieg richten, eine andere, auch politisch oppositionelle Moderne lebendig zu erhalten, wurde zu der Zeit des Zusammenbruchs der kommunistischen Regimes in Osteuropa und der Sowjetunion entwickelt, als die Positionen der Linken, des Antifaschismus und der Friedensbewegung, die in diesen Werken bezeichnet werden, gefährdeter als je zuvor erschienen. Als Jutta Held im November 1990 KunsthistorikerInnen, die der *Guernica-Gesellschaft* nahestehen, aufforderte, sich an dem Projekt zu beteiligen, war die Resonanz allerdings zunächst zögernd. Den vereinzelt Analysen, die 1991 eintrafen, folgten jedoch in den kommenden Jahren so kontinuierlich Beiträge, daß sich die Werkmonografien als regelmäßige Beilage des Mitgliederbriefs der *Guernica-Gesellschaft* etablieren ließen. 1995 lag eine ansehnliche Sammlung vor, so daß die von Anfang an angestrebte Publikation in Sichtweite geriet. Anhand dieses Grundstocks gelang es, weitere AutorInnen zur Mitarbeit zu gewinnen.

Die lange Entstehungszeit von 1990-1998, während der in der Kunstgeschichte Revisionen und Wandlungen stattgefunden haben, Sichtweisen sich differenzierten und vorher weniger wahrgenommene Bilder in den Blick gerieten, „linke Ikonen“ dagegen auf ihre historische Bedeutung zurückgeführt wurden, spiegelt sich in dem vorliegenden Band. Die LeserInnen werden vermutlich unschwer erkennen, zu welchem Zeitpunkt die einzelnen Beiträge verfaßt worden sind. Unsere Anordnung folgt nicht der Entstehung der Texte (obwohl auch das ein interessanter Gesichtspunkt wäre), sondern vor allem der Chronologie, aber auch der Zusammengehörigkeit der Werke. Die Auswahl geht nur in einigen Fällen auf die von der *Guernica-Gesellschaft* empfohlene Werkliste zurück; meist ist sie dem Arbeitsschwerpunkt und den besonderen Interessen der BearbeiterInnen zu verdanken und ist eben-

falls vom Zeitpunkt ihrer Teilnahme an dem Projekt bestimmt. So entstanden in den frühen 90er Jahren überwiegend Analysen von Werken, die eine dezidierte Haltung gegen Faschismus und Krieg aufweisen. Später wurden auch solche Bilder gewählt, deren Bezug zur Thematik ambivalent ist und die psychischen und/oder sozialen Aspekten größeren Spielraum geben. Auch der zeitliche Rahmen, der ursprünglich die Jahre von 1933 bis 1945 – erweitert durch antifaschistische Stellungnahmen aus der DDR – vorsah, wurde durch die Vorschläge gesprengt. Das Ergebnis ist dadurch zwar heterogener, öffnet aber den Blick für unterschiedliche Traditionen kritisch-künstlerischer Interventionen und weist auch auf bisher wenig bekannte KünstlerInnen hin, die es zu entdecken gilt. Mit Picassos *GUERNICA* – von O. K. Werckmeister neu interpretiert – ist zwar das einflußreichste Werk antifaschistischer Kunst vertreten, doch fehlen andere wichtige Beispiele. Dafür läßt die ungewöhnliche Zusammenstellung etwas von den vielschichtigen Möglichkeiten und dem breiten Anspruch engagierter Kultur zumindest erahnen. Besonders erfreulich ist das internationale Spektrum, obwohl der Schwerpunkt bei den deutschen Werken liegt.

Auch in Stil und Methodik unterscheiden sich die Texte grundlegend: Wissenschaftliche Untersuchungen wechseln mit Essays und neben der Arbeit des jungen Wissenschaftlers steht die der erfahrenen Altmeisterin (oder umgekehrt). Der Leseanreiz wird dadurch, so hoffen wir, nur erhöht.

Einen überraschenden Prolog für das 20. Jahrhundert bildet die *ANSPRACHE FRIEDRICHS DES GROSSEN AN SEINE GENERALE VOR DER SCHLACHT BEI LEUTHEN* von Adolph Menzel. Werner Hofmann zeigt, wie Menzel die traditionell glorifizierende Darstellung von Kampfgeschehen und fürstlicher Autorität durch Verweigerung außer Kraft setzt. Anstelle der hier üblichen formalen Subordination tritt in dem unvollendet belassenen Gemälde Aporie, in der Hofmann den Keim für subversive Bildgestaltungen der gegenwärtigen Malerei erkennt.

Mehrere Beiträge behandeln künstlerische Stellungnahmen zum Ersten Weltkrieg. Stellvertretend für die Weltuntergangsstimmung der Vorkriegsjahre, die 1914 in die bei vielen expressionistischen Künstlern verbreitete Kriegseuphorie mündete,¹ steht die *APOKALYPTISCHE STADT* von Ludwig Meidner, die Florian Matzner vorstellt. Wie schnell aber die Realität des Krieges die Hoffnung auf eine bessere Welt durch Vernichtung der alten zerstörte, verdeutlicht Ernst Ludwig Kirchners *SELBSTBILDNIS ALS SOLDAT* von 1915. In der Selbstdarstellung, für die Kirchner den bewährten Typus des „Selbstbildnisses mit Modell“ verwendete, sich aber ohne rechte Hand als Krüppel dar-

stellte, analysiert Ellen Spickernagel seine Abwehr gegen den Militärdienst, den er in der „Strangulierung des Lebendigen“ als Konsequenz der rigiden Geschlechterpolitik des 19. Jahrhunderts erfährt. Kirchner reagierte auf das Soldatenleben wie auch andere Künstler mit einem Nervenzusammenbruch. Der Zustand des Irreseins wird von Heinrich Maria Davringhausen in seinem Gemälde *DER IRRE* als eine Möglichkeit beschrieben, sich vom „Kriegsspiel“ zu distanzieren (Matzner). Da er wegen eines Augenleidens vom Militärdienst befreit war, konnte er als Außenstehender urteilen. Seine desillusionierte Einschätzung, die Täter und Opfer klar benennt, findet in *DEUTSCHLAND, EIN WINTERMÄRCHEN* von George Grosz eine radikale Steigerung. Für Grosz gibt es keine Flucht in den Wahnsinn und keine deutliche Unterscheidung zwischen Täter und Opfer. Der Beobachter ist selbst in das Geschehen involviert. Die Interpretation von Rainer Rumold arbeitet die selbstreflektierte Haltung des Künstlers heraus, der die Möglichkeit objektiver Distanz bezweifelt und die Satire als Mittel sozialer Kritik mit Skepsis einsetzt.

In unserer Anthologie fehlen die bekannten Antikriegszyklen von Frans Masereel, Georges Rouault, Käthe Kollwitz und Otto Dix; auch sind keine der sich kritisch gegen die Faschisierung richtenden Arbeiten der zwanziger Jahre vertreten. Mit dem Beitrag von Peter H. Feist zur Skulpturengruppe *ELTERN* von Käthe Kollwitz gelingt es aber, die Spanne vom Ersten Weltkrieg zu den frühen 30er Jahren zu überbrücken. Die Erfahrungen und Erkenntnisse der Kollwitz in dieser Zeit führen sie zu einer völlig neuartigen Auffassung von einem Kriegerdenkmal: Plante auch sie 1914 noch, den „Opfertod der jungen Kriegsfreiwilligen“ wie üblich mit überhösender Sinngebung darzustellen, kommt in den fertigen Figuren nur die Einsamkeit der Eltern zum Ausdruck. Ein tröstender oder den Krieg rechtfertigender Sinn wird nicht vermittelt. Es bleibt allein der Schmerz um den getöteten Sohn.

An die sozialkritische Graphik der zwanziger Jahre knüpft die von Irene Below wiederentdeckte und hier mit einem Holzschnitt zur Dreigroschenoper vorgestellte Künstlerin Hella Guth an. Als junge Kommunistin stellt Guth die Gewaltverhältnisse zwischen den Klassen und zwischen den Geschlechtern im Kapitalismus dar und fordert mit feministischem Blick zum Widerstand auf.

Für die in der Weimarer Republik von der linken Avantgarde hochentwickelte „Kunst als Waffe“ gab es keine Entsprechung der Gegenseite.² Auch politisch eher konservativ eingestellte KünstlerInnen solidarisierten sich durch Teilnahme an sozialkritischen Ausstellungen mit linken Vorstellungen. In Österreich hatte der Zusammenbruch der Donaumonarchie allerdings zu widersprüchlicheren künstlerischen Reflexionen der politischen Situation geführt, wie aus dem Beitrag von Christoph Bertsch zu Herbert

von Reyl-Hanisch zu erfahren ist. Dessen Gemälde *DIE VERFOLGUNG* dokumentiert in qualitativ beeindruckender Verwendung bildnerischer Traditionen eine der häufigen gewalttätigen Auseinandersetzungen zwischen Sozialdemokraten und Nationalsozialisten mit deutlicher Parteinahme für die Rechten. Daß diese Stellungnahme jedoch auch in Österreich wohl eher zu den Ausnahmen zählt, legen die anderen Beispiele in unserem Band nahe, die den Einblick in die österreichischen Verhältnisse der Zwischenkriegszeit erweitern. Ebenfalls mit traditionellen Mitteln, aber in konträrer Bewertung schildert Maximilian Florian die bürgerkriegsähnlichen Gefechte. Sein Gemälde *DIE REVOLUTION*, das sich auf einen Arbeiteraufstand von 1934 in Wien bezieht, ist ein Schlüsselbild für die Bedeutung der politischen Ikonographie in der österreichischen Kunst dieser Zeit (Bertsch). Das aktuelle Medium der Fotomontage setzt die 1944 in Auschwitz ermordete Wiener Künstlerin Friedl Dicker – sie hatte am Bauhaus studiert, war Jüdin und engagierte Kommunistin – gegen die Bedrohung durch den aufkommenden Faschismus ein. Ihr von Claudia Wedekind untersuchtes Plakat *SO SIEHT SIE AUS, MEIN KIND, DIESE WELT* warnt eindringlich und hellsichtig vor den Gefahren. Wie Dicker mischte sich auch Rudolf Charles von Ripper aktiv in die Politik ein. In dem Blatt *ECCE HOMO* stellt er die beispiellose faschistische Brutalität, die er im Konzentrationslager Oranienburg selbst erleiden mußte, an den Pranger (Bertsch). Hilde Goldschmidt reagierte auf den Anschluß Österreichs mit Motiven der Lustmörderikonographie, deren Semantik sie aber veränderte. Nicht wie bei Grosz und Dix der Täter, den Goldschmidt durch das Hakenkreuz darstellt, sondern das Opfer gibt den BetrachterInnen die Möglichkeit zur Identifikation. Wanda Birke sieht darin ein Bekenntnis der jüdischen Malerin zum weiblichen Widerstand gegen Faschismus und Krieg. Auch der bekannteste der österreichischen Künstler, die mit ihrer Kunst gegen die politischen Verhältnisse arbeiteten, nahm den Anschluß Österreichs als Vorwurf für ein Gemälde: Oskar Kokoschka verwandte in *ANSCHLUSS – ALICE IM WUNDERLAND* die beliebte Erzählung, um in seinem Londoner Exil auf den Untergang Österreichs hinzuweisen. Assoziationsreich verwebt er Märchen und Realität zu einer Anklage gegen die europäischen Großmächte, durch deren Verhalten Österreich dem Hitlerfaschismus ausgeliefert sei (Birke).

Auf antifaschistische Aufrufe in Wandmalereien in den USA der 30er Jahre machen Michael Nungesser und Frances Pohl aufmerksam. Nungesser analysiert den Zyklus *PORTRAIT AMERIKAS* von Diego Rivera, einem der Hauptvertreter der politisch engagierten mexikanischen Wandmalereibewegung. Hinweisend auf die herrschende faschistische Macht in Europa, beschwört Rivera in diesem Zyklus die Notwendigkeit einer vereinigten Arbei-

terbewegung in den USA. Einen Eindruck von den mit der Wandbildbewegung verknüpften Ansprüchen vermittelt auch der Aufsatz von Pohl über Ben Shahn, der als Assistent an Riveras Zyklus mitgearbeitet hatte. Sein 1937 gemaltes Fresko für das Schul- und Gemeinschaftszentrum von Jersey Homesteads (New Jersey) – einer Siedlung für jüdische KonfektionsarbeiterInnen – thematisiert die Geschichte der Einwanderung osteuropäischer Juden in die USA zwischen 1880 und 1920 und verbindet sie mit der Judenverfolgung in Nazideutschland.

Die größte Werkgruppe in unserer Sammlung bilden zwischen 1937 und 1942 entstandene Arbeiten von KünstlerInnen, die nach 1933 aus Deutschland emigrieren mußten. Es sind Werke, die Zeugnis von Einengung, Unterdrückung und Bedrohung im Exil ablegen und den Willen zur Gegenwehr oder politischen Einflußnahme bekunden. Die Werkanalysen führen verschiedenartige Exilerfahrungen vor Augen und decken individuelle Weisen des Reagierens, der Selbstbehauptung und der künstlerischen Neuorientierung auf. Sie forschen nach den Wünschen und Absichten der KünstlerInnen und tragen dazu bei, bekannte Motive neu als Zeichen oder Symbole für eine unbegreifbare Situation zu lesen. Vielfältige Formen des Protestes werden so als Funktionen von Kunst erschlossen und aktualisiert.

Unterschiedliche Möglichkeiten des Widerstands durch Kunst werden in zwei Werken von Paul Klee nachgewiesen. Hans-Ernst Mittig löst die Interpretation des Bildes *REVOLUTION DES VIADUCTES* aus der üblichen Festlegung auf einen direkten Protest gegen faschistische Repressionen und sieht vielmehr darin auch ein Dokument der Selbstvergewisserung, des Versuchs, sich in der Schweizer Heimat wieder zu verankern. In dieser Selbststabilisierung erkennt er eine der Grundlagen politischen Widerstands. Hermann Hinkel deutet den „Primitivismus“ in Klees Spätwerk an dem Beispiel *HUNGRIGES MÄDCHEN* nicht nur als „Antwort auf die Barbarei der Zeitgeschichte“, sondern als Verlust von Humanität auch der Bedrohten, die selbst zur Bedrohung würden.

Ebenfalls mit zwei Werken vertreten ist Max Beckmann. Er emigrierte 1937 nach Amsterdam und pflegte Kontakte zu Paris, wo er 1938 *DIE HÖLLE DER VÖGEL* malte. Martin Papenbrock schlägt verschiedene Deutungen vor und vermutet trotz der aggressiven Verwendung unmißverständlicher politischer Metaphern in der fast gegensätzlichen Deutbarkeit des Bildes ein Zeichen für die indifferente Haltung Beckmanns zum künstlerischen Widerstand. Auch Ernst Wagner bemerkt in der Lithografie *DIE APOKALYPTISCHEN REITER* die Verweigerung einer hier besonders naheliegenden und auch vom Auftraggeber erwarteten eindeutigen zeitgeschichtlichen Kritik. Ein klar formulierter Widerspruch findet sich aber auch hier; nicht im lau-

ten Protest wie in obengenanntem Gemälde, sondern mit subtilen Mitteln wird Zeitbezogenheit signalisiert, so in dem kaum wahrnehmbaren Davidstern oder auch allgemeiner in dem spontanen, skizzenhaften Duktus der Zeichnung.

In das norwegische Exil führt Maike Bruhns mit einem Beitrag über den HEILIGEN SEBASTIAN von Rolf Nesch. Wie Klee und Beckmann wurde auch Nesch gezwungen, Deutschland als „entarteter“ Künstler zu verlassen. Für die politischen und künstlerischen Krisen und Katastrophen wird ihm Sebastian zum vielschichtigen Sinnbild und drückt seinen Glauben an die Unvergänglichkeit von Kunst aus: Zwar ist der gefesselte Märtyrer handlungsunfähig, das Andenken an ihn jedoch nicht auszulöschen.

Charlotte Salomon und Felix Nussbaum mußten aus rassistischen Gründen aus Deutschland fliehen. Beide waren gezwungen, in kurzer Zeit ein ganzes Lebenswerk zu vollenden, das sie als Vermächtnis verstanden. Sie wollten ihr individuelles Erleben angesichts des Todes auch als allgemeine Erfahrung der Verfolgten überliefern. Wie Christine Fischer-Defoy ausführt, hat die junge Künstlerin in ihrem „Dreifarbensingspiel“ LEBEN ODER THEATER? ihre Lebenswelt als Bühnenstück neu inszeniert. Während Salomon die Vergangenheit für ihre bedrohte Gegenwart neu erschafft, wendet sich Nussbaum als Opfer und Zeuge faschistischer Verfolgung in seinem SELBSTBILDNIS MIT SCHLÜSSEL IM LAGER ST. CYPRIEN appellierend an die Nachwelt, gestaltet seine Gegenwart für die Zukunft, die auch er nicht erleben wird (Gisela Schirmer).

Die Okkupation Frankreichs ist mit einem französischen Beispiel vertreten: MESSAGE „ÉMILE EST REPARTI ...“ von Jean Dubuffet reflektiert verschlüsselte Formen der Verständigung unter den Parisern während der Besetzung und vermittelt auf sinnlicher und intellektueller Ebene die Atmosphäre tödlicher Gefahr, die das Agieren im Untergrund umgab (Mechthild Haas).

Es ist bekannt, daß es nach 1945 eine künstlerische Tätigkeit, die mit der Verarbeitung des Ersten Weltkrieges vergleichbar wäre, nicht gab. Orientierungslosigkeit führte zu politisch eher vagen Bekundungen von Trauer. Jens Semrau dokumentiert, sensibel und um Gerechtigkeit bemüht, diesen Zustand anhand eines Mahnmalentwurfs von Gerhard Marcks, der es ablehnte, ein „politischer ‚Künstler‘“ zu sein. Folgerichtig zog er in den Westen und verließ die Sowjetische Besatzungszone. Dort entstanden indessen gleichzeitig Werke, die explizit Stellung gegen den deutschen Faschismus beziehen. Zu den bedeutendsten ist das Triptychon NACHT ÜBER DEUTSCHLAND von Horst Stempel zu zählen, das nicht nur der Opfer der Nationalsozialisten (und nicht *aller* Opfer wie in den Denkmälern von Marcks und anderen) gedenkt, sondern auch der im Widerstand Tätigen

und – so die Interpretation von Gabriele Saure – eine Kritik an der sich selbst bemitleidenden und selbstgerechten Haltung, die in der Nachkriegszeit verbreitet war, beinhaltet.

Wie sich Künstler nach 1945 außerhalb Deutschlands auf Faschismus und Krieg bezogen haben, wird an drei Werken untersucht. Hellsichtiger und unversöhnlicher als seine in Deutschland lebenden Kollegen beurteilt George Grosz die Lage von New York aus. In seiner bisher unterschiedlich gedeuteten Stockmenschen-Serie erkennt Peter Montag eine Reaktion auf die gerade bekannt gewordenen Fotos aus den befreiten Konzentrations- und Vernichtungslagern. Diese mußten alle bisherigen Werte fragwürdig erscheinen lassen: Dem MALER DES LOCHS gelingt nur noch, die Leere wiederzugeben. Für eine derart radikale Abrechnung mit der Vergangenheit gab es für den Kanadier Paul-Émile Borduas keinen Anlaß. Jutta Held weist an dem Bild BOMBARDEMENT SOUS-MARIN nach, daß er den Zweiten Weltkrieg vor allem als Störung der Bindungen zwischen alter und neuer Welt wahrnahm, die neben wirtschaftlichen auch kulturelle Folgen hatte und sich auf seine persönliche und künstlerische Biografie entscheidend auswirkte. Wird hier in einer abstrahierenden Formensprache die Weltgeschichte nur in Anspielungen und subjektiv verarbeitet, stellt Robert Motherwell, obwohl nicht weniger subjektiv, durch den Titel ELEGIE AUF DIE SPANISCHE REPUBLIK einen eindeutigen Bezug her. Ab 1948 schuf er in mehreren Jahrzehnten über 100 Variationen, deren Grundelemente sich gleichen. Norbert Schneider lotet in der abstrakten Bildgestaltung die Möglichkeiten des politischen Engagements (das Motherwell mit anderen Intentionen, vor allem mit psychoanalytischen Vorstellungen verbindet) aus. Nicht durch die bildliche Realisation, wohl aber durch ihre ständige eindringliche Wiederholung habe Motherwell wie kaum ein anderer Künstler dazu beigetragen, Erinnerung wachzuhalten.

Zurück nach Deutschland: Beispiele von abstrakt arbeitenden Künstlern dieser Jahre sind in unserer Sammlung nicht zufällig ein Desiderat. Politische Stellungnahmen widersprachen in der BRD der Auffassung einer „freien“ Kunst und waren tabuisiert; in der DDR wurde dagegen die gegenstandslose Malerei ins Abseits gedrängt. So wird diese Zeit von zwei in der DDR arbeitenden Künstlern vertreten, die weder auf eine politische Aussage, noch auf die Gegenständlichkeit verzichten wollten. Obwohl im Widerspruch zur offiziellen Forderung an die Kunst, konnten sie doch nur hier in dem allerdings rigiden Klima der Diskussion engagierte Themen entwickeln und mit diesen an die Öffentlichkeit treten. Unbeirrt bekennt sich der als „Formalist“ gemaßregelte Willi Sitte mit LIDICE zu seiner antifaschistischen und künstlerischen Überzeugung (Schirmer). Während dieses Werk

der fünfziger Jahre ein konkretes historisches Ereignis zum Vorwurf hat, setzt sich in den sechziger Jahren Werner Tübke in dem Zyklus *LEBENSERINNERUNGEN DES DR. JUR. SCHULZE*, angeregt von dem Frankfurter Auschwitz-Prozeß, vor allem mit den disparaten Vorgängen auseinander, die sich im Bewußtsein, in der Erinnerung und im Unterbewußtsein abspielen. Der Text von Eduard Beaucamp führt kongenial und erhellend durch das an Assoziationen überreiche Chaos einer Wahrheitssuche. Beide Werke entstanden zunächst im Selbstauftrag und wurden trotz aller Kritik später von offizieller Seite übernommen.

Harald Duwe gehört zu den Malern, die in der BRD abseits der westlichen Trends an einer realistisch-gesellschaftskritischen Kunstsprache festhielten und nach dem Auschwitz-Prozeß antifaschistische Positionen nicht aus ihrer Kunst ausklammern wollten. Das von Jens Christian Jensen vorgestellte Triptychon *DER TROMMLER* entstand 1982, als Duwe diese Thematik erneut aufgriff. In die drastische Schilderung des Grauens arbeitet er die eigene Vergangenheit und Schuld ein – der Trommler ist der Künstler selbst als Hitlerjunge.

Von dem Aufbruch in eine alternative Kultur kündeten drei weitere Beispiele. Gemeinsam ist ihnen, daß sie die tradierten Mittel der Kunst für ihre kritischen Inhalte nicht akzeptierten, sondern innovative Wege suchten. Zwar haben wir in unserer Sammlung keine der Inkunabeln dieser Richtung, etwa eine frühe Arbeit von Wolf Vostell; unsere Auswahl veranschaulicht statt dessen die Tragweite der mit der „Kulturrevolution“ der sechziger Jahre geöffneten Perspektiven, die bis in die Gegenwart reicht. So sind die siebziger Jahre mit einer Installation vertreten, die exemplarisch für die Absicht steht, mit einer noch ungewohnten Gattung aufzuklären und Tabus zu brechen: *EXIT – MATERIALIEN ZUM DACHAU-PROJEKT* von Jochen Gerz (Rosemarie Sprute). Die Qualität dieser Arbeit, die zum Nachdenken über Strukturen und Verantwortung in der Gegenwart zwingt und die noch die heutigen Mahnmalentwürfe von Gerz auszeichnet, beansprucht das Projekt *TOPOGRAPHIE DES TERRORS* von Ulrich Rückriem nicht. Seine 1988 in der Stadt Düren aufgestellten Granitstelen dienen vielmehr der Erinnerung und der Mahnung und arbeiten gegen die Zeitströmung, historisch belastete Orte zu neutralisieren. Das Projekt, das durchaus in der Tradition des herkömmlichen Denkmals steht, provoziert durch seine Mitteilungslosigkeit und fordert Eigeninitiative – erst durch Nachfragen ist die memorierende Funktion zu erfahren (Brigitte Hausmann). Ein Ausweichen in das „Nichtwissen“ erlaubt unser nächstes Beispiel nicht. Ohne Möglichkeit zur Distanzierung konfrontiert Beate Passow mit Relikten der Vergangenheit: Fotografien der Nummern, die Auschwitz-Häftlingen auf ihre Unterarme tätowiert wurden,

sind das Material ihres Kunstwerks MENSCHENLEERE. Erinnerung wird gleichsam „hautnah“ an die Betrachtenden herangetragen (Ulrich Kuder).

Auch der Zyklus STANDORT AUSCHWITZ von Christoph Krämer ist ein Stück Erinnerungsarbeit; auch hier tritt „Geschichte ... durch die Macht der Dinge zutage“, so Klaus Herding. Aber, obwohl mit den mimetischen Mitteln der Malerei erarbeitet und trotz der emotionslosen Darstellung der zur Vernichtung gebrauchten Geräte, bleibt die Aussage offen, und die dargestellten Menschen erlauben keine Identifikation. Sie sind typisiert und nicht immer ist erkennbar, ob es sich um Tote oder Lebende handelt, ob sie Gewalt ausüben oder erleiden. Klaus Herding spricht von „schweigsamen Bildern“, die aber durch ihre spezifische Form Geschichte erfahrbar machen.

Es ist sicher mehr als ein Zufall, daß am Schluß des Bandes das Werk eines jungen afro-kubanischen Künstlers steht, welches die europäische Tradition engagierter Kunst parodistisch für aktuelle soziale Probleme umsetzt. 60 Jahre nach Picassos GUERNICA benutzt Reinerio Tamayo die Wirksamkeit dieses zentralen antifaschistischen Werks, um auf die verheerende Verkehrssituation in Havanna mit seinen überfüllten Bussen hinzuweisen. Dabei geht es ihm nicht um eine Umwertung oder Relativierung – im Gegenteil: Überzeugend legt David Kunzle dar, daß Tamayos Transformation dem Zweck diene, das übermäßig vertraute Symbol mit dem sozialen Verweis aufzufrischen. Die „linke Ikone“ wird aus ihrem musealen und wissenschaftlichen Reservat befreit und der Realität ausgesetzt. Auf einer Reklametafel inmitten des tosenden Verkehrs einer Weltstadt entfaltet sie eine bisher unerreichte öffentliche Wirkung. Zwar einen sehr andersartigen Kampf propagierend, erfährt sie für Kunzle damit etwas von ihrer eigentlichen Bestimmung, und er vermutet bei Tamayo trotz der Trivialisierung eine verwandte Aussage, die das Ausgeliefertsein der Menschen an politische Kräfte betrifft.

Wir danken allen Autorinnen und Autoren für ihre bereitwillige Mitarbeit und ihr Verständnis für die Verzögerung der Herausgabe. Gedankt sei darüber hinaus Martin Papenbrock für eine erste redaktionelle Bearbeitung der frühen Beiträge. Hilfreich war die Sorgfalt von Ute Wenschkewitz, durch die viele verborgene Fehler aufgedeckt wurden, die beim Lesen für Verstimmung gesorgt hätten. Last not least danken wir Robert Daumann für die umsichtige und kritische Endredaktion, die er im Rahmen einer ABM durchführte. Viele seiner Vorschläge für eine bessere Lesbarkeit wurden von den AutorInnen aufgegriffen, und dank seines unvoreingenommenen Urteils als Nichtkunsthistoriker sowie seiner editorischen Erfahrung ließen sich manche Mißverständnisse ausräumen.

Osnabrück, im Dezember 1998

Gabriele Saure, Gisela Schirmer

- 1 Vgl. dazu Annegret Jürgens-Kirchhoff, *Schreckensbilder. Krieg und Kunst im 20. Jahrhundert*. Berlin 1993, S. 38 ff.
- 2 Bezeichnend dafür ist die Bemerkung von Max Osborn in einer Ausstellungsbesprechung: „... in welchem Umfang und mit welcher Leidenschaft die radikale Linke künstlerische Mittel mobilisiert, im Theater, im Roman, im Film, im Chorgesang und neuerdings eben auch in der bildenden Kunst – während die feindliche Ultra-Schwester zur Rechten von solchen Dingen überhaupt nichts weiß.“ In: *Vossische Zeitung*, 12. 10. 1931.