



tuning 70

rules for hanging the reproductions

- 1 Feel free to choose a reproduction according to your taste and background: Andy Warhol or the *Young Mother*
- 2 If you are not sure about your tastes then choose according to the following criteria:

If the majority of your picture collection is framed in landscape format choose the Andy Warhol. If the majority of your picture collection is framed in portrait format choose the *Young Mother*

Alternatively you can choose between the Black & White (Warhol) or Colour (*Young Mother*)
- 3 Frame the reproduction in the same way as your other pictures
- 4 Hang the reproduction following the same layout as your other pictures
- 5 If you are not sure whether the hanging is identical contact the artist or publisher
- 6 If it is the first picture ever in your apartment and you feel insecure about your choice please try hanging both reproductions



tuning 70
maix mayer

er

st

ACKNOWLEDGEMENTS

Principal funder: New Plymouth District Council

Exhibition supporters: Goethe Institut Internationes, Wellington
Galerie EIGEN + ART, Berlin

The artist thanks the following persons and organisations: Greg Bond,
Bernd Fraedrich, Prisma Marketing GmbH Berlin, Timm Rautert,
Uwe SchmalfuB, Herr. Trummer, Andreas Wolf, Ulf Wrede

Director: Gregory Burke

Exhibition preparation: Danny Blattler, Peter Dredge, Jessica Gommers,
Bryan James, Rebecca Mooney, Simon Rees, Kate Roberts

Publicity and Administration: Johanne Cuthbert, Angela Parr, Antony Rhodes

Information services: Chris Barry, Jane Collins, Chagn Keenan, Sally Luke,
Michaela Ngaia, Cathy Parkes, Barbara Valentine

Published in 2002 by the Govett-Brewster Art Gallery in association with
the exhibition by Maix Mayer *Tuning 70: psychoscapes with psychonauts* 7
December 2002 – 9 February 2003.

Copyright © 2002 Govett-Brewster Art Gallery, the writers and artist.
Apart from any fair dealing for the purpose of private study, research,
criticism or review as permitted under the Copyright Act, no part may
be reproduced without prior permission of the publisher.

Govett-Brewster Art Gallery, Queen Street, PO Box 647,
New Plymouth, New Zealand, www.govettbrewster.com

ISBN 0-908848-59-5

Curator: Gregory Burke
Editor: Simon Rees
Translation: Greg Bond
Art Direction: Maix Mayer
Designer: Jacinda Torrance / Verso
Printer: Printco Graphics Ltd, Auckland



foreword

GREGORY BURKE

This publication accompanies the exhibition *Tuning 70: psychoscapes with psychonauts* by German artist Maix Mayer, which opened at the Govett-Brewster Art Gallery in December 2002. More than a document of the exhibition the artist conceived the publication as a component in an overall project. The exhibition itself followed a short residency at the Gallery, where Mayer built up a new installation on site.

Previously presented at the Gallery in the exhibition *Feature: art, life & cinema* 2001, Mayer's work examines the impact of architecture and cinema on contemporary culture. As with his work in *Feature* the new project makes reference to the Alfred Hitchcock film *Psycho* 1960, which inferred that the house he lived in turned its lead character Norman Bates mad. The concept that buildings produce psychological trauma is significant to Mayer, who grew up in East Germany in the 1960s and 70s at the height of the Cold War and at a time of strict controls over social and domestic architecture.

For this project Mayer returns to the year 1970, the year a house design similar to the geodesic dome was developed in East Germany, a failed project that resisted the brutalist architectural imperative of the socialist state. *Tuning 70* is the latest in a series of exhibitions staged by the Govett-Brewster Art Gallery that examine the residual impact of the post 1968 period on contemporary art and culture. Mayer's project adds a Eastern European perspective and specifically examines the year 1970 as a turning point in the optimism of the modernist project by comparing political events and aesthetic ideologies in the East and West.

Tuning 70 also recalls the Govett-Brewster Art Gallery's opening exhibition of February 1970, *Real Time*, which included neon-tube, sound, and architectural installation. This exhibition and the history of the Gallery itself are important references in Mayer's project.

The Gallery thanks Gerrit Bretzler and the Goethe Institut Internationes, Wellington and Gerd Harry Lybke and Galerie EIGEN + ART, Berlin for their support with the project. We are especially grateful to Maix Mayer for his generosity and enthusiasm in realising *Tuning 70: psychoscapes with psychonauts*.



Friderun Bondzin: *Young Mother* 1967



Timm Rautert: *Andy Warhol* 1970

art and context

NOTES ON MAIX MAYER'S *TUNING 70*

BY ANDREAS HÖLL

*The tuner has the task of selecting the desired station wavelength from the wide range of wavelengths received by the aerial, amplifying the normally very weak signals and converting them into the intermediate frequency required for subsequent processing.*¹

Searching for a station in the endless murmuring of the ether and amplifying the indistinct signals: that is how the East German *ABC der Fernsehempfangstechnik* (ABC of Television Receiver Engineering) of 1970 described the function of the tuner. The socialist part of Germany – keen to avoid the Anglicisms of the class enemy – Germanized the word, turning the tuner into a ‘simple’ *Kanalwähler* (‘channel-chooser’).

1970

In *Tuning 70* Maix Mayer takes up the technical metaphor of the ‘channel-chooser’, and applies it to recent history. In the murmuring and flickering of the centuries he tunes in to 1970, a year that offers him a wide range of points of reference, including autobiography, art history, cultural history, politics and even the exhibition venue the Govett-Brewster Art Gallery in New Plymouth, New Zealand.

For example, 1970 was the one-hundredth anniversary of the birth of Lenin, the founding father of the Soviet empire, and the year that the Russian *Lunachod* landed on the moon. But it was also the year when *Apollo 13* ran into dramatic difficulties and the famous words, ‘Houston, we’ve got a problem’, put a big crack in the boundless technological optimism of the 1960s.

Maix Mayer has already addressed this dialectic of the belief in progress and the disillusioning experience of human limitations in *Melancholie 70* 2001, a work which referred to a futuristic building project that was drawn up in 1970 in the claustrophobia of East Germany. Scientists and engineers had designed the *Kugelhaus Universal* (Universal Sphere-House) as a low-cost house that anyone could build themselves. It was a daring honeycomb design made up of pentagons and hexagons (and developed independently of Buckminster Fuller’s geodesic domes). The reasoning behind this avant-garde architecture was, however, extremely pragmatic. The architects chose the form of the sphere because it required very little ground surface and, because the ground surface was less than three square-metres, official planning permission was not required. The sphere-house transpired to be a

weekend cottage for the people and a model of the world at the same time – a private niche and a cosmological design. It was a little piece of freedom in a big-brother state (*vormundschaftlicher Staat* in the words of dissident Rolf Henrich). Perhaps that is why it vanished before ever reaching series production.

Looking further afield, 1970 also represents an important milestone in the classification of 20th century art, which the British auction house Christie's divides into 'post-World War II' (1945-1970) and 'contemporary art' (post-1970).

Last not least, the Govett-Brewster Art Gallery in New Plymouth, New Zealand, was opened in 1970. The gallery, sited in a cinema, has been architecturally remodelled as a white cube in the spirit of modernism – and the place where Maix Mayer's *Tuning 70* is exhibited.

***Kultur im Heim* – the magazine as art object, ideological depot and time machine**

As his starting point, Maix Mayer takes the museum and the period when it was founded – representing the Western world's liberal understanding of art. Mayer, an East German, uses his book to transport the socialist art discourse prevalent in his home country around 1970 to New Zealand: to the southern hemisphere about 18,000 kilometres away, and also to a different political and ideological world. Here Maix Mayer is interested less in the East German discourse as it was conducted at the official level of art institutions, such as museums and universities. Instead he focuses his interest on the way in which art was promoted in everyday contexts and in the private sphere.

For that reason the artist used *Kultur im Heim*, a magazine whose programmatic title translates as 'Culture in the Home', and selected the issues from 1969 to 1971, with 1970, the year of interest, in the middle. *Kultur im Heim* saw itself as a home and living magazine aimed at encouraging East German citizens to lead a cultured life according to the ideology of the 'broadly educated Socialist personality'. The private sphere was not understood as a petty-bourgeois niche, but as a location of education and politicisation, and also the place for the reproduction of labour.

The magazine had established a feature entitled 'Art', to show examples of how citizens could and should make use of art in their everyday lives. Here, in a sense, interior designers gave artworks a context within flats and dwellings, thus providing instructions as to how they were to be used. Despite the high aesthetic aims here, this was not to be an elitist affair for the well-heeled and educated middle classes. Instead, art was to be affordable for all – just like bread and milk, basic foodstuffs that were sold at astonishingly low prices in East Germany. So the editors of *Kultur im Heim* selected reproductions of works of art, and told their readers the price and exactly where they were to be obtained. Thus the oil paintings and watercolours they reproduced stand for a deliberate standardisation of aesthetics, and also for the democratisation of art. At the same time they

represent a rejection of the 'aura' of the original, of its fetish character and of art as investment. Similarly, the furniture illustrated was not rare single pieces, but products from state-owned factories. In *Kultur im Heim* both the work of art and the context were standardised. Both were supposed to support the economic drive to visibly raise the standard of living in cultural terms too, in contrast to the individualisation of lifestyle, as it was and still is propagated in the West.

The place of art in everyday life

The East German magazine attempted to give an entirely pragmatic answer to the main question: what role does art play in everyday life, and how should one live with art at home? Although the results may sometimes have appeared similar in the living rooms of socialist and capitalist countries, the ideas underlying the discourse on art in private dwellings were very different.

In Western lifestyle magazines art was generally understood as an expression of individualism, personal style and refined taste, and as a means of distinction. Social questions, not to speak of politics, were supposedly excluded, and the private sphere was the place of 'power-protected inwardness', as German author Thomas Mann described it. The socialist magazine *Kultur im Heim*, by contrast, took seriously a slogan that had already been formulated in 1968 in Berkeley, Paris and West Berlin: the personal is political too. The magazine provided a particularly pertinent example of this politicisation of aesthetics when it showed an innocuous *Still Life with Grapes* by Kurt Robbel over a dining table. The magazine commented:

Without doubt it is in depictions of people that the progressive ideas and ideals of our society find their deepest and strongest expression. But the still life is by no means a timeless or classless art form. [...] The degree to which still lifes are rooted in our time and our society becomes particularly apparent when we think of still lifes from other epochs, for example those of the early bourgeoisie where a deliberate display of affluence often found its artistic expression in a plethora of objects, arranged in opulent confusion.²

This utterly politicised interpretation, and the comparison given here between what is seen as a bourgeois still life and a socialist one clearly show that the state afforded an important role to art. Even a picture of a bowl of grapes is a bearer of social meaning and an expression of political class relations. In fact this kind of interpretation is ultimately an attempt to overcome the strict separation of the private and the public, interior and exterior, inside and outside. Totalitarianism can understand art only in the context of the total artwork of the totalitarian state, so it sees it not as a socially irrelevant ornament (as often propagated in the West, then and now), but as a pillar of ideology.

Kultur im Heim as involuntary conceptual art

Maix Mayer interprets the East German magazine *Kultur im Heim* not as a scurrilous, historically outmoded product of a by-gone totalitarian regime, but as an involuntary didactic and conceptual work of art. From Mayer's perspective the magazine poses highly topical questions regarding our treatment of art today.

Original and copy – the work of art in the age of mechanical reproduction

In this interpretation the home and living magazine turns out to be an accidental avant-garde medium thematising the dialectic of authenticity and reproduction, original and copy in the age of mechanical reproduction. It practises an important aesthetic strategy of modernism, showing the image of the image of the image. The illustrations of art reproductions are thus a farewell to the aura of the original and the religiously charged subjectivity of its creator.

In his work Maix Mayer follows the metamorphoses the artwork undergoes in the various stages of reproduction. The more often the image is reproduced, the more it is transformed, and the more impoverished the material becomes. An oil painting is turned into a high-quality art print, then photo-mutated into a magazine photograph, and then made into an immaterial, virtual computer image by Mayer's digital technology. In this way the artist demonstrates the increasing disappearance of the aura, and simultaneously celebrates the pleasure of the loss.

Autonomy and context – the artwork and life

Kultur im Heim also deals with the central aesthetic question of autonomy and context, because the magazine contextualises art in everyday life. It is not only the aura that is rejected, but also the autonomy of the artwork. When the magazine gives precise instructions for hanging works of art in specific rooms it contradicts the concept of the white cube. It opposes this abstract idea of a neutral universal space for showing autonomous artworks without distracting surroundings, an idea that entails an approach divorced from place and society – whether in Leipzig, Germany, or New Plymouth, New Zealand, there is no difference between aesthetic spaces. In a sense the magazine supplies its recipes for decoration as aesthetic norms. It is explicitly interested in the uses of art and its decorative and ideological surplus value.

Maix Mayer, in turn, himself recontextualises the implicit discourse on autonomy and context in *Kultur im Heim*. He takes the texts and photographs out of the East German home and living magazine and transfers them to a book that is part of an art exhibition in New Zealand 30 years later – in other words, to a completely different temporal, spatial, political and cultural context.

In the poster for the book Mayer also addresses these questions of the context of art. On one side it shows a reproduction of the oil painting *Young Mother* 1967 by the East German

artist and political functionary Friderun Bondzin, which was published in 1970 in *Kultur im Heim*. On the other side is a portrait of Andy Warhol that was made by the West German artist Timm Rauttert in 1970 in New York and reproduced in a West German newspaper. The artist hopes that this poster will itself be recontextualised, by those who buy it. Taking the director of the New Plymouth museum as a model, Maix Mayer has given directions as to where the poster should hang in the director's apartment, as an element of the exhibition.

Maix Mayer's *Tuning 70* in the art context

Maix Mayer's *Tuning 70* not only thematizes and alters the context of the artworks as constructed by the magazine. His book project itself stands in a context of major works of recent decades.

Louise Lawler – the places of art

During the 1980s Louise Lawler photographed works of art in their contexts, covering the widest range of forms of circulation, presentation and preservation. She shows storerooms in museums, print cabinets in galleries, artworks at auctions and in transport, and also private collections in flats and houses. Her photograph *The 16th Arrondissement* (1986/88) shows the elegant interior of a flat in a posh district of Paris: antique chairs and table complete with a silver dish, a classical bronze sculpture of a standing woman, an African mask and a modern neon installation.

Louise Lawler also depicts *situations trouvées* from everyday life. Her photographs purport to be documentary, not commenting or criticising, taking no standpoint and dispensing completely with gravity and symbolic layers of meaning. By showing constellations and environments of artworks, the photographs draw attention to relationships that are normally disregarded. In the process they allow us to decode the subterranean motivations that drive collectors in their dealings with art, such as the cosmopolitan eclecticism of good taste and aesthetic connoisseurship shown so clearly in *The 16th Arrondissement*.

Maix Mayer, by contrast, does not photograph the work of art in the context of a private home. Instead, in his book, he uses the photograph of an artwork as it appears in the context of a home and living magazine. He identifies the change of context by leaving the magazine margin visible. Furthermore, this photograph of an interior does not claim to be without intentionality, as in the case of Louise Lawler; rather it is thoroughly composed and created for the purpose of giving instructions on how to make use of art. Rather than a *situation trouvée*, it could be said to be a *situation construite*. In fact, the motivation – to use the artworks to live life with more beauty, culture and also with socialist correctness – is described explicitly in the accompanying magazine article, while the laws of the aesthetic codes only shimmer through indirectly in Louise Lawler's work.

What the works by Louise Lawler and Maix Mayer have in common is that the photographs are at one level documents, while on another they function as artworks, as optical totalities

with their own composition; in Louise Lawler's case as photographs, in Maix Mayer's as framed quotes from a magazine.

John Knight's Journal Series – using magazines as ready-mades

Maix Mayer uses a home and living magazine and takes the illustrations and text as aesthetic material. John Knight has been using magazines as a medium in his artistic work since 1977, among them an art and home publication called *Art&Antiques*. He, however, uses them as ready-mades that he transports to the context of the private household, by taking out magazine subscriptions for friends, colleagues and collectors – anonymously and without stating reasons. In this way John Knight pursues a radical development of Duchamp's model of the ready-made. An everyday object is raised to the rank of a work of art not by the aesthetic setting of a museum, but through the artistic act of the unsolicited sending of that everyday object. When the *Journals* penetrate the private sphere as supposedly non-aesthetic objects of mass culture, they reverse the traditional fate of the art object that is by nature a public thing, but usually disappears into private possession.

With Maix Mayer, on the other hand, we are looking at pictures from a magazine that are quoted in a book. Above all, however, Mayer supplies his poster on request, and the recipient is supposed to hang it in his home, thus assigning a place to the reproduced work of art, while John Knight supplied the recipient with a ready-made which he could do with as he wished.

Ilya Kabakov – transporting Eastern everyday life to the art context of the West

In his total installations the Russian artist Ilya Kabakov often transports disturbing images of Soviet-style everyday life to the context of the Western museum. At *Documenta 9* 1992 in Kassel, for example, he built a copy of a Soviet-style public toilet, and in the mid-1990s he reproduced the cramped *tristesse* of a Russian council flat in the Gallery of Contemporary Art in Leipzig. Kabakov plays with the double change of context – one from everyday life to the museum and one from the socialist East to the capitalist West.

Maix Mayer, by contrast, transports the constructed and aestheticised image of East German everyday life, as illustrated in the home and living magazine, to the context of an exhibition. It is not a total installation that fills a whole room, but the image of a supposedly everyday situation as an image in the museum. In the catalogue you are now holding.

1. HD Naumann, 'The ABC of Television Broadcasting,' *Kultur im Heim*, volume 2, 1970, p 35.

2. E Neumann, 'The Portrait,' *Kultur im Heim*, volume 4, 1971, p 8.

kunst und kontext

ANMERKUNGEN ZU MAIX MAYERS *TUNING 70*

VON ANDREAS HÖLL

Der Tuner hat die Aufgabe, aus der von der Antenne aufgenommenen Vielzahl von Wellen die gewünschte Senderwelle auszusuchen, die meist sehr schwachen Signale zu verstärken und in eine für die weitere Verarbeitung notwendige Zwischenfrequenz umzusetzen.

(H.D. Naumann: RFT. ABC der Fernsehempfangstechnik, vermutlich in 'Kultur im Heim' – Heft 2, 1970, S. 35)

Die Suche im unendlichen Rauschen des Äthers nach dem einen Sender, das Verstärken der diffusen Signale – so beschreibt das ostdeutsche *ABC der Fernsehempfangstechnik* im Jahr 1970 die Funktion eines *Tuners*. Das englische Wort wird im sozialistischen Teil Deutschlands – wo man sich intensiv bemühte, alle angelsächsischen Begriffe zu vermeiden, da sie aus dem Reich des Klassenfeinds stammten – eingedeutscht und heißt schlicht und ergreifend 'Kanalwähler.'

Das Jahr 1970

Maix Mayer greift bei *Tuning 70* auf die technische Metapher des Kanalwählers zurück, um sie auf die jüngste Geschichte anzuwenden. Im Rauschen und Flimmern der Jahrhunderte wählt er die Jahreszahl 1970, die ihm vielfältige Bezüge eröffnet – ob autobiografisch, kunst- und kulturhistorisch, politisch oder mit Hinblick auf den Ausstellungsort, der Govett-Brewster Art Gallery in New Plymouth/Neuseeland.

1970 war zum Beispiel der 100. Geburtstag von Lenin und das russische Mondfahrzeug *Lunachod* landete auf dem Mond. Es war aber auch das Jahr, als *Apollo 13* in eine dramatische Situation geriet und der grenzenlose Technikoptimismus einen harten Dämpfer durch die berühmten Worte erhielt: *Houston, we've got a problem*. Diese Dialektik aus Fortschrittsgläubigkeit und der desillusionierenden Erfahrung der eigenen Grenzen hatte Maix Mayer schon 2001 in seiner Arbeit *Melancholie 70* thematisiert. Hier bezog er sich auf ein futuristisch anmutendes Bauprojekt, das 1970 in der Enge der DDR skizziert wurde. Naturwissenschaftler und Techniker hatten das sogenannte *Kugelhaus Universal* entworfen – ein preiswertes Haus für jedermann zum Selberbauen. Es war eine kühne wabenartige Konstruktion, die aus Fünf- und Sechsecken bestand, und sie wurde übrigens unabhängig von Buckminster Fullers Kugelarchitektur entwickelt. Der Grund für die avantgardistische Architektur war allerdings äußerst praktisch: die Ingenieure wählten die Kugelform, weil sie nur wenig Grundfläche beanspruchte. Da diese Grundfläche nicht größer war als drei Quadratmeter, brauchte man auch keine offizielle Baugenehmigung. Das Kugelhaus entpuppte sich so als Gartenlaube für das Volk.

und zugleich als Weltmodell, als private Nische und als kosmoslogischer Entwurf. Es war ein Stück Freiheit innerhalb des *vormundschaftlichen Staates* (wie der Bürgerrechtler Rolf Henrich die DDR bezeichnet hatte) – und vielleicht wurde es deshalb nie in Serie hergestellt und verschwand in der Versenkung.

Des weiteren bezeichnet das Jahr 1970 aber auch eine wichtige Zeitmarke für die Klassifizierung von Kunst im 20. Jahrhundert. So teilt sie das britische Auktionshaus ‚Christie's‘ in ‚post-world war II‘ (1945-1970) und ‚contemporary art‘ (ab 1970) ein.

Schließlich wurde 1970 die Govett-Brewster Art Gallery in New Plymouth/ Neuseeland gegründet. Aus dem ursprünglichen Kino entstand nach dem Umbau ein *white cube* aus dem Geiste der Moderne – und der Ausstellungsort von Maix Mayers *Tuning 70*.

Kultur im Heim – die zeitschrift als kunstobjekt, ideologiedepot und zeitmaschine

Maix Mayer knüpft an das Museum und dessen Entstehungszeit an, welches das liberale Kunstverständnis der westlichen Welt repräsentiert. Der ostdeutsche Künstler transportiert nun mit seinem Buch jenen sozialistischen Kunst-Diskurs nach New Zealand, der um 1970 in seinem Heimatland gepflegt wurde: auf der anderen Erdhälfte, rund 18.000 Kilometer entfernt, aber auch politisch-ideologisch in einer anderen Hemisphäre. Maix Mayer interessiert sich hier nicht so sehr für den Diskurs, wie er in der DDR auf der offiziellen Ebene der Kunst-Institutionen, etwa in den Museen und Hochschulen, geführt wurde. Er fokussiert sein Interesse vielmehr auf den Umgang mit Kunst, wie er für den Alltag und die Privatsphäre propagiert wurde.

Deshalb wählt der Künstler die Zeitschrift mit dem programmatischen Titel *Kultur im Heim* aus – und zwar die Jahrgänge von 1969 bis 1971, welche gleichsam das in Frage stehende Jahr 1970 umkreisen. *Kultur im Heim* verstand sich als Wohnzeitschrift, die DDR-Bürger anregen sollte, kultiviert zu leben – gemäß der Ideologie von der ‚allumfassend gebildeten sozialistischen Persönlichkeit.‘ Die Privatsphäre wurde dementsprechend nicht als kleinbürgerliche Nische, sondern als Ort der Bildung und Politisierung wie als Stätte für die Reproduktion der Arbeitskraft begriffen.

Die Zeitschrift hatte eine eigene Rubrik mit dem Namen ‚Kunst‘ etabliert. Hier wollte sie Beispiele dafür geben, wie die Bürger in ihrem Alltag mit Kunst leben können und sollen. Innenarchitekten und Designer kontextualisierten gewissermaßen Kunstwerke in der Wohnung und lieferten so eine Anleitung zu deren Gebrauch. Trotz des hohen ästhetischen Anspruchs sollte Kunst keine elitäre Angelegenheit für kapitalkräftige Bildungsbürger, sondern erschwinglich sein. Deshalb wählten die Redakteure von *Kultur im Heim* Reproduktionen von Kunstwerken – mit Angabe des Preises und der genauen Bezugsquelle für die Leser. Die reproduzierten Ölgemälde und Aquarelle stehen so für eine bewusste Normierung der Ästhetik, aber auch für die Demokratisierung von Kunst. Zugleich ist es eine Absage an die ‚Aura‘ des Originals, an dessen Fetischcharakter und an die Aktie Kunst. Auch die abgebildeten Möbel waren keine seltenen

Einzelstücke, sondern sie stammten ebenfalls aus der volkseigenen Produktion. So sind in *Kultur im Heim* Kunstwerk und Kontext standardisiert. Beide sollen gleichsam die wirtschaftlichen Bemühungen unterstützen, den *Lebensstandard* auch in kultureller Hinsicht sichtbar zu erhöhen – im Gegensatz zu einer Ausdifferenzierung des *Lebensstils*, wie das im Westen propagiert wurde und wird.

Der ort der kunst im alltag

Die DDR- Zeitschrift versuchte ganz praktisch eine Antwort auf die zentrale Frage zu geben: Wo ist der Ort der Kunst im Alltag, wie soll man zuhause mit Kunst leben? Die Ergebnisse mögen in Wohnzimmern der sozialistischen und kapitalistischen Länder mitunter ähnlich ausgesehen haben, die Begründungen für den Umgang mit Kunstwerken in Privaträumen waren jedoch sehr verschieden.

In westlichen Life-Style-Magazinen wurde Kunst gemeinhin als Ausdruck von Individualismus, eigenem Stil, raffiniertem Geschmack und als Mittel der Distinktion verstanden. Gesellschaftliche Fragen, Politik *gar*, wurde vermeintlich ausgeklammert, die Privatsphäre war der Ort der ‚machtgeschützten Innerlichkeit‘, wie das der deutsche Schriftsteller Thomas Mann beschrieben hatte.

Die sozialistische Wohnzeitschrift *Kultur im Heim* machte dagegen ernst mit der Parole, die in Berkeley, Paris oder West-Berlin von der Studentenbewegung schon 1968 formuliert worden war: auch das Private ist politisch. Ein besonders treffendes Beispiel für diese Politisierung des Ästhetischen liefert das Magazin, als es ein harmloses *Stilleben mit Weintrauben* des Malers Kurt Robbel über einem Esstisch zeigt. Der Kommentar der Redakteurin lautet:

Zweifellos sind es die Menschendarstellungen, in denen die progressiven Ideen und Ideale unserer Gesellschaft am tiefsten und stärksten ausgedrückt werden können. Aber das Stilleben ist keineswegs eine zeitlose und klassenindifferente Kunst.(...) Wie sehr Stilleben in unserer Zeit und Gesellschaft beheimatet sind, wird besonders augenfällig, wenn wir an Stilleben aus anderen Epochen denken, z.B. an die des frühen Bürgertums, in denen oft einer Überfülle des Gegenständlichen, in üppigem Durcheinander ein bewußt zur Schau gestellter Wohlstand seinen künstlerischen Niederschlag fand.

(Erika Neumann: Das Bild. In: ‚Kultur im Heim‘ vermutlich 1971, Heft 4, S. 8)

Diese durch und durch politisierte Interpretation und der Vergleich zwischen dem vermeintlich bürgerlichen und dem sozialistischen Stilleben zeigt, daß selbst das Bild einer Schale mit Trauben Träger von gesellschaftlicher Bedeutung und Ausdruck von politischen Klassenverhältnissen ist. So versucht man letztlich, die strikte Trennung von privat und öffentlich, von Interieur und Exterieur, drinnen und draußen aufzuheben. Da der Totalitarismus Kunst immer nur im Kontext des Gesamtkunstwerks des totalitären Staates begreift, betrachtet er sie nicht als gesellschaftlich irrelevantes Ornament (wie das häufig im Westen propagiert wird und wurde), sondern als eine Säule der Ideologie.

Kultur im Heim als konzeptuelles Kunstwerk wider Willen

Maix Mayer liest nun die DDR-Zeitschrift *Kultur im Heim* nicht als historisch überholtes, skurriles Produkt eines untergegangenen totalitären Regimes, sondern als didaktisch-konzeptuelles Kunstwerk wider Willen. Denn nach seiner Lesart stellt die Zeitschrift hochaktuelle Fragen zum Umgang mit Kunst.

Original und kopie –

das kunstwerk im zeitalter der technischen reproduzierbarkeit

Nach dieser Interpretation entpuppt sich das Wohnjournal als unbeabsichtigtes Avantgarde-Medium, das die Dialektik von Authentizität und Reproduktion, Original und Kopie im Zeitalter der technischen Reproduzierbarkeit thematisiert. Denn es praktiziert eine wichtige ästhetische Strategie der Moderne und zeigt das Bild vom Bild vom Bild. So sind die abgebildeten Kunstreproduktionen ein Abgesang an die Aura des Originals und die religiös aufgeladene Subjektivität des Schöpfers.

Maix Mayer verfolgt mit seiner Arbeit die Metamorphosen des Kunstwerks in den Stufen seiner Reproduktion. Je öfter das Bild reproduziert wird, desto mehr verwandelt sich das Bild und desto ärmer wird das Material. So verwandelt sich das Ölbild zum hochwertigen Kunstdruck, der dann fotografiert zu einem Zeitschriftenfoto mutiert und dann von Mayer mittels digitaler Technik zu einem materielosen, virtuellem Computerbild wird. Der Künstler demonstriert auf diese Art und Weise den grassierenden Schwund der Aura und zelebriert zugleich den Lustgewinn des Verlusts.

Autonomie und kontext – das kunstwerk und das leben

Des weiteren behandelt die Wohnzeitschrift die zentrale ästhetische Frage von Autonomie und Kontext. Denn *Kultur im Heim* kontextualisiert die Kunst im Alltag.

So erfolgt nicht nur eine Absage an die Aura, sondern auch an die Autonomie des Kunstwerks. Indem die Zeitschrift genaue Anleitungen zum Aufhängen von Kunstwerken in spezifischen Räumen gibt, widerspricht sie dem Konzept des *white cube*. Sie stellt sich gegen diese Abstraktion eines neutralen, universellen Raums, der autonome Kunstwerke ohne störende Umgebung zeigen will und einen gesellschafts- und ortsenthebenden Anspruch formuliert: ob in Leipzig / Deutschland oder in New Plymouth / Neuseeland – man soll keinen Unterschied zwischen ästhetischen Räumen sehen. Die Zeitschrift liefert gewissermaßen als Regelästhetik ihre Dekorationsrezepte. Ihr geht es ausdrücklich um die Benutzbarkeit von Kunst und um deren dekorativ-ideologischen Mehrwert.

Maix Mayer re-kontextualisiert nun seinerseits den impliziten Diskurs über Autonomie und Kontext in *Kultur im Heim*. Er entfernt die Texte und Fotos aus der DDR-Wohnzeitschrift und transferiert sie in ein Buch, das 30 Jahre später im Zusammenhang einer Kunstaussstellung in New Zealand steht – also in einem völlig anderen zeitlichen, räumlichen, politischen und kulturellen Kontext.

In dem Poster zu dem Buch thematisiert Maix Mayer diese Fragen nach dem Kontext von Kunst. Auf der einen Seite sieht man die Reproduktion des Ölbilds *Junge Mutter* von 1967 der DDR-Künstlerin und Politfunktionärin Friderun Bondzin, das 1970 in *Kultur im Heim* veröffentlicht wurde. Auf der anderen Seite ist das Porträt von Andy Warhol abgebildet, das der westdeutsche Künstler Timm Rauttert 1970 in New York aufgenommen hat und das in einer bundesdeutschen Zeitung reproduziert wurde.

Dieses Poster soll nun nach dem Willen des Künstlers wieder kontextualisiert werden – und zwar durch die Käufer selbst. Als Modell für den Gebrauch des reproduzierten Bildes hat Maix Mayer den Direktor des Museums in New Plymouth ausgewählt und festgelegt, wo dieser das Poster in seiner Privatwohnung aufhängen soll – und zwar als ein Element innerhalb der Ausstellung.

Maix Mayers *Tuning 70* im kunst-kontext

Maix Mayers *Tuning 70* thematisiert und verändert aber nicht nur den Kontext der Kunstwerke, der durch die Wohnzeitschrift konstruiert wurde. Sein Buchprojekt steht wiederum im Kontext zu wichtigen Arbeiten der vergangenen Jahrzehnte.

Louise Lawler – orte der kunst

Die Künstlerin Louise Lawler hat in den 80er Jahren Kunstwerke in ihrem Kontext fotografiert, und zwar in den unterschiedlichsten Formen der Zirkulation, Präsentation und Aufbewahrung. So zeigte sie Abstellkammern von Museen, Graphikschränke von Galerien, Kunstwerke auf Auktionen und beim Transport, aber auch Sammlungen in Privatwohnungen. Ihr Bild *The 16th Arrondissement* (1986/88) bildet das elegante Interieur einer Wohnung in dem Pariser Nobelquartier ab: antike Stühle und Tisch samt Silberschüssel, dazu eine klassische Bronze-Skulptur einer stehenden Frau, afrikanische Maske sowie eine zeitgenössische Neon-Installation.

Louise Lawler zeigt gleichsam *situations trouvées* aus dem Alltag. Ihre Fotos sind vermeintlich dokumentarisch, kommentieren und kritisieren nicht, beziehen keinen Standpunkt und verzichten auf alles Gewicht und alle Aufladungen durch Symbole. Indem sie Konstellationen und Umgebungen von Kunstwerken zeigen, richten sie den Blick auf normalerweise nicht beachtete Zusammenhänge. Dabei werden auch die untergründigen Motivationen entzifferbar, die Sammler im Umgang mit Kunst leiten, wie z.B. der weltläufige Eklektizismus des guten Geschmacks und die ästhetische Kennerschaft, die in *The 16th Arrondissement* deutlich wird.

Maix Mayer dagegen fotografiert nicht selbst das Kunstwerk im Kontext einer privaten Wohnung. Er verwendet für sein Buch vielmehr das Foto eines Kunstwerks, wie es im Kontext einer Wohnzeitschrift erscheint. Den Kontextwechsel macht er wiederum dadurch kenntlich, daß der Rand der Zeitschrift zu sehen ist. Des weiteren ist dieses Foto eines Interieurs nicht vermeintlich absichtslos hergestellt wie bei Louise Lawler, sondern durch und durch komponiert und zu dem Zweck hergestellt, eine Gebrauchsanweisung mit dem Umgang von Kunst zu geben. Statt *einer situation trouvée* handelt es sich gewissermaßen um eine *situation construite*. Nicht zuletzt wird die Motivation in dem Begleittext der Zeitschrift offensiv beschrieben, nämlich mit den

verwendeten Kunstwerken schöner, kultivierter und sozialistisch korrekter zu wohnen, während bei Louise Lawler nur indirekt die Gesetze der ästhetischen Codes aufscheinen.

Gemein ist der Arbeit von Louise Lawler und Maix Mayer, daß ihre Fotografien auf einer Ebene Dokumente sind. Auf der anderen funktionieren sie als Kunstwerke, als optische Totalitäten mit einer eigenen Komposition – bei Louise Lawler als Fotografie, bei Maix Mayer als gerahmtes Zitat aus einer Zeitschrift.

John Knights *Journal Series* – verwendung von zeitschriften als *ready made*

Maix Mayer benutzt eine Wohnzeitschrift und verwendet Abbildungen und Text als ästhetisches Material. Auch der Künstler John Knight benutzt seit 1977 Zeitschriften als Medium seiner Arbeit, darunter übrigens auch eine Wohn- und Kunstzeitschrift wie *Art&Antiques*. Er gebraucht sie allerdings als *ready made*, das er in den Kontext von privaten Haushalten transportiert. So schickt er Freunden, Kollegen und Sammlern – ohne Angaben von Gründen und anonym – ein bezahltes Zeitschriftenabonnement zu. Auf diese Art und Weise versucht John Knight, das Ready-Made-Modell von Duchamps radikal weiterzuentwickeln. Nicht der ästhetische Rahmen eines Museums erhebt einen Alltagsgegenstand in den Rang eines Kunstwerks, sondern der künstlerische Akt des ungebetenen Verschickens eines alltäglichen Objekts. Indem die *Journals* als vermeintlich nicht-ästhetische Objekte der Massenkultur in die Privatsphäre eindringen, kehren sie zudem das traditionelle Schicksal eines dem Wesen öffentlichen Kunstobjekts um, das normalerweise als Besitzgegenstand im Privatbereich verschwindet.

Bei Maix Mayer handelt es sich dagegen um Bilder aus einer Zeitschrift, die in einem Buch zitiert werden. Vor allem aber liefert er auf Wunsch das oben erwähnte Poster mit, das der Empfänger wiederum bei sich aufhängen soll und so dem reproduzierten Kunstwerk einen Ort zuweist, während bei John Knight der Empfänger mit *dem ready made* tun konnte, was er wollte.

Ilya Kabakov – der transport des östlichen alltags in den kunstkontext des Westens

Der russische Künstler Ilya Kabakov transportiert in seinen Totalinstallationen oftmals Bilder eines bedrückenden Alltags sowjetischer Prägung in den Kontext des westlichen Museums. 1992, bei der *Documenta 9*, in Kassel baute er z.B. ein Toilettenhäuschen sowjetischer Machart nach oder er inszenierte Mitte der neunziger Jahre in der Leipziger Galerie für zeitgenössische Kunst die beengte Tristesse einer russischen Kommunalwohnung. So spielt Kabakov mit dem doppelten Kontextwechsel – einerseits vom Alltag in das Museum, andererseits vom sozialistischen Osten in den kapitalistischen Westen.

Maix Mayer dagegen transportiert das konstruierte und ästhetisierte Bild des Alltags der DDR – wie es in der Wohnzeitschrift gezeigt wurde – in den Kontext einer Ausstellung. Es ist keine raumfüllende Totalinstallation, sondern das Bild einer vermeintlich alltäglichen Situation als Bild im Museum – und zwar in dem Katalog, den Sie gerade in den Händen halten.

Plates: reproductions from *Kultur im Heim*



Das Bild

Wandschmuckbild-Kollektion:
des VEB E. A. Seemann
Buch- und Kunstverlag Leipzig
Größe: 50 x 32 cm
Preis: 10,- M

Friderun Bondzin: Junge Mutter

1967 in Dresden. Viele Besucher der VI. Deutschen Kunstausstellung, am Ende eines Rundganges nach dem Kunstwerk befragt, das sie besonders angesprochen habe, entschieden sich spontan für Friderun Bondzins Gemälde „Junge Mutter“. Heute finden wir das Bild am selben Ort wieder; in der Abteilung Sozialistische Kunst der Galerie Neue Meister. Gemeinsam mit vielen anderen Werken, darunter denen ihrer Lehrer Fritz Dähn und Rudolf Bergander und ihres Gatten Gerhard Bondzin, zeugt es von der Neuartigkeit und dem Anderssein unserer in einem Vierteljahrhundert gereiften sozialistischen Kunst. Die Wirkung auf den Betrachter hat sich nicht verändert. Vielmehr läßt sich gerade in den Sälen des Albertinums ermesen, welchen Weg wir zurückgelegt haben. Ein Vergleich verdeutlicht es uns: Die Galerie besitzt ein anderes Bild „Mutter und Kind“, 1921 von Otto Dix gemalt. Beide Werke sind Kniesstücke; etwa lebensgroße Gestalten werden dem Betrachter nahgerückt. Sie wirken dadurch repräsentativ und demonstrativ zugleich. Im Dix-Bild ist die Mutter abgehärtet, von Hunger und Elend gezeichnet, früh gealtert, schlaff und ohne Hoffnung. Das Kind ist ein blasser Krüppel. Beider Platz ist im muffigen Hinterhof, ihre Sehnsucht sind die wenigen Minuten Sonnenlicht als Glück des Tages. Die Farben wirken dunkel, stumpf und unfroh. Das Gemälde von Friderun Bondzin spricht vom mütterlichen Glück, von der Liebe zum Kind. Das Kleine fühlt sich sicher und geborgen. Ihr Verhältnis zueinander ist durch nichts beschwert, wirkt selbstverständlich. Neben der schlichten Komposition, die alle äußerlichen Details vermeidet, wird die klare, beglückende Aussage des Bildes vor allem von seiner Farbigkeit getragen. Der dunkle schwarzblaue Rock und die warme Braun-

farbe der Haare rahmen und steigern das strahlende Weiß der Bluse; grünliche Halbschatten brechen es unmerklich. Rosatupfer in den Lichtern steigern es erneut, keck leuchten rote Bänder. Ein dunkles Violett klärt die Formbeziehungen von Oberkörper und linkem Arm. Dazu tritt der rosaweiße Strampelanzug des Kindes mit dem warmen Braunrot des Latzes. Rosa als eine von der Künstlerin bevorzugte Farbe begegnet uns ebenfalls in den Gesichtern, in den Händen und im Bildgrund; dieser wird von einem lichten Blau getragen. Seine Tonwerte verändern sich mannigfaltig. Der festen Formmaterie in den Gestalten steht eine lockere Pinselführung im Hintergrund gegenüber.

Unsere Reproduktion wird sich zwanglos einem in hellen Farben gehaltenen Wohnraum einfügen. Unbeschwert und froh kündigt sie von der Liebe zum Menschen, vom elementaren Thema sorgenden Behütens. Dieses Bild eignet sich noch besser für einen anderen Bereich. Seine besondere Note könnte unaufdringlich, durch die künstlerische Meisterung aber nachhaltig, die Atmosphäre von Mütterberatungsstellen bereichern und dem nüchternen Weiß der Wände Wärme entgegensetzen.

Ein Besuch im Atelier in der Pillnitzer Straße, sieben Stockwerke hoch über der neu entstandenen Dresdner Innenstadt gelegen, bestätigt uns, daß Mütter und vor allem Kinder Friderun Bondzins eigentliches künstlerisches Thema sind. Viele ihrer Gemälde beschäftigen sich mit der Psyche und der Welt des Kindes. Kinderbilder von ihr prägen sich den Kunstfreunden ein, mit ihnen wurde sie bekannt. In Erinnerung blieben die „Kinder unseres Hofes“, ein Querformat mit einer Reihung von Gruppen spielender Kinder vor und hinter einem Stangengeländer, 1962 gemalt. Diesem ähnlich, in der Komposition aber gereifter und dadurch einheitlicher wirkend, folgte 1963 „Vor der Kür“, fünf sich vorbereitende kleine Rollschuhläuferinnen zeigend. Damit beendete sie ihre Aspirantenzeit bei Prof. Rudolf Bergander. Damals hat sich ihre besondere künstlerische Veranlagung entfaltet. Sie ist ein malerisches Talent, der Farbe nahezu ausschließlich verpflichtet, viel weniger der linearen Komposition ihrer Bilder. Schon in Weimar am Anfang ihres Studiums fand sie in Otto Herbig einen Lehrer, dessen persönlicher Stil für sie vorbildlich werden konnte. Der möglichen Gefahr einer nur dekorativen Bildauffassung wirkten weitere Studienjahre in Dresden

entgegen. Seit der Mitte der sechziger Jahre entfaltete sich ihre Eigenart immer eindeutiger.

Ganz besonders kommt diese Entwicklung in ihren Blumenstillleben zum Ausdruck. Leider erscheinen sie selten auf Ausstellungen und sind bisher nicht als Reproduktionen verbreitet. Auch als Porträtmalerin ist sie tätig. Arbeiterinnen, Wissenschaftler und Künstler waren ihre Modelle. Ihre Arbeiten werden nun bekannt; dazu trugen nicht unwesentliche Werke des vergangenen Jahres bei: „Kinder an Kletterstangen“ – dem Notenblatt eines heiteren Liedes gleichend, „Das Konzert“ – ein frisch, wenn auch nicht ganz sicher singender Kinderchor – (1969 mit dem Kunstpreis des FDGB ausgezeichnet), und vor allem das Kinderporträt „Anemone“.

Wer da meint, dies alles entstünde in der Stille des Ateliers, der irrt. Die Malerin Friderun Bondzin steht mitten in unserem Leben, als Künstlerin, als Mutter und seit 1963 auch als Volkskammerabgeordnete. Die Abgeordnetentätigkeit hat sie vielfältig bereichert und nicht nur dann, wenn sie mit Kindern aus ihrem Wahlkreis die Dresdner Galerien besucht oder sie in ihr Atelier einlädt. Sie braucht den engen Kontakt, sie sucht die Kritik ihres Publikums. Ohne diese wechselseitigen Beziehungen ist ihre Malerei undenkbar. Das betont sie auch immer im Gespräch: „Der Mensch ist mein liebstes Thema, das läßt auch jedes meiner Bilder erkennen. Ich muß einfach Menschen darstellen, am liebsten fröhliche, vor allem Kinder, die ich sehr liebe... Ich habe viel gemalt. Aber gelten lasse ich wenig. Meine Vorstellung von Qualität läuft mir voraus. Und das macht nicht immer froh. Das Beste möchte ich noch nicht gemalt haben. Ich möchte es später tun. Wer sehnt sich schon in meinem Alter danach, alles getan zu haben?“

R. B.

Foto:
Michael Weimer, Dresden



Das Bild

Kurt Robbel
Stilleben mit Weintrauben
FOK 15199
Wandschmuck-Kollektion des
VEB E. A. Seemann, Buch- und Kunstverlag,
Leipzig
Preis: 10,- M
Format: 40 x 59,5 cm
Foto: Michael Weimer, Dresden

Wie ein Kunstwerk mit seiner Umgebung korrespondiert, sei es die Architektur im städtebaulichen Raum oder das Innere einer modernen Wohnung, das hängt weitgehend von der Art seiner Gestaltung ab. Das Kunstwerk und seine Umgebung können eine harmonische, sich gegenseitig steigernde Einheit bilden, oder sie können in einem mehr oder weniger starken Gegensatz, der durchaus sehr wirkungsvoll sein kann, zueinander stehen. Die Malerei Kurt Robbels in ihrer gut überschaubaren Ordnung des Bildgeschehens, in der Klarheit ihrer Formensprache und Farbgebung stimmt in ihrem Grundtenor mit der Klarheit und Sachlichkeit moderner Architektur und Innenraumgestaltung weitgehend überein. Dabei versucht Robbel nicht, die spezifischen ästhetischen Ausdrucksmittel der Architektur, die in ihrer Aussage allgemeiner bleiben als die der bildenden Kunst, in seine Malerei zu übertragen, sondern schöpft die Möglichkeiten realistischer Gestaltungsweise voll aus. Der 1909 geborene und in Mahlow bei Berlin lebende Künstler der an der Kunsthochschule in Berlin-Weißensee eine Professur für Malerei innehat, hat im Laufe seines Schaffens seine sehr eigenständige Auffassung vom Raum entwickelt, die ein wesentliches Moment für den harmonischen Zusammenklang seiner Bilder mit der modernen Architektur und Innenarchitektur bildet. Seine Raumauffassung ist nicht als intellektuelle Konstruktion entstanden, sondern im Zusammenhang mit seinem intensiven Studium progressiver Kunst der Vergangenheit, insbesondere der der italienischen Frührenaissance und der schöpferischen Auseinandersetzung mit unserer sozialistischen Wirklichkeit und der Kunst unserer Gesellschaft.

Robbel führt den Blick des Betrachters seiner Gemälde nicht in die Tiefe eines Bildgeschehens, wie es die Maler tun, die sich der Mittel der Zentralperspektive bedienen, er ist vielmehr bestrebt, den Bildraum nicht optisch zu durchbrechen, sondern die Bildfläche als solche zu erhalten. Deshalb werden die weiter entfernt liegenden Dinge, also die Gegenstände des Bildhintergrundes nicht perspektivisch verkleinert, sie werden auch nicht undeutlicher, zarter oder blässer als die nahen, d. h. die dem Betrachter am nächsten liegenden Gegenstände, sie bleiben vielmehr genau so klar und fest in ihren Formen und in ihrer Farbigkeit wie diese. Das Hintereinander der Gegenstände, wie es sich unserem Blick in der Natur darbietet, wird in Robbels Bildern in ein leichtes Übereinander verschoben, das zur Erhaltung der Bildfläche aus solcher beiträgt.

Neben der Raumdarstellung sind es die Festigkeit und strenge Tektonik des Bildaufbaus und die klare intensive Farbigkeit, die die Sprache Robbelscher Bilder mit der Grundtendenz der Gestaltung unserer Wohnumwelt korrespondieren lassen. Das künstlerische Schaffen Kurt Robbels ist vielfältig in seiner Thematik, es umfaßt das sozialistische Menschenbild – das Porträt wie die Gruppenkomposition – die Landschaft und das Stilleben.

Zweifellos sind es die Menschen darstellungen, in denen die progressiven Ideen und Ideale unserer Gesellschaft am tiefsten und stärksten ausgedrückt werden können. Aber das Stilleben ist keineswegs eine zeitlose und klassenindifferente Kunst, als die es mitunter betrachtet wird. Es ist dem Künstler durchaus möglich, mit ihm Aussagen über seine Tätigkeit zu vermitteln, wenn auch in weniger unmittelbarer Weise, als es in anderen Genres möglich ist. Auch in Robbels Stilleben ist ein gut Teil seines Weltverhältnisses ablesbar.

Wie sehr seine Stilleben in unserer Zeit und Gesellschaft beheimatet sind, wird besonders augenfällig, wenn wir an Stilleben aus anderen Epochen denken, z. B. an die des frühen Bürgertums, in denen oft einer Überfülle des Gegenständlichen, in üppigem Durcheinander ein bewußt zur Schau gestellter Wohlstand seinen künstlerischen Niederschlag fand.

Auch wenn Robbel organisch Gewachsenes malt, wie in seinen Früchtestilleben, dominiert nicht das Zufällige, Willkürliche, es wird vielmehr alles in eine sinnvolle und ästhetisch wirksame Ordnung gebracht. Der Künstler verbindet auch gern naturhaft Gewachsenes mit Gegenständen – Vasen, Krügen, Schalen – die bereits durch die Formung durch den Menschen ästhetisch wirken. Alles Gegenständliche erweckt den Eindruck des Wohlgeordneten, Beherrschten und sinnvoll in unser Leben Einbezogenen.

Auch in der Bewältigung dieser scheinbar so geringfügigen kleinen Welt des Stillebens zeigt sich das schöpferische und aktive Moment des befreiten, die Natur und die gesellschaftlichen Entwicklungsgesetze beherrschenden sozialistischen Menschen. Dadurch, daß die im Bilde dominierenden Wesenszüge wie sinnvolle Ordnung, konzentrierte Ruhe, geistige Disziplin, Klarheit und Bestimmtheit, Festigkeit und Entschiedenheit übereinstimmen mit Grundzügen unseres Lebens, fügen sie sich in unsere, von Menschen unserer Zeit und Gesellschaft gestaltete Umwelt wie selbstverständlich ein.

Erika Neumann



Das Bild

Roger Somville
Harlekin - 1964

Lichtdruck-Kollektion VEB Verlag der Kunst
Dresden

Größe: 56 x 42 cm

Bestellnummer: G 3331

zu beziehen durch den Fachhandel

Preis: 20,- Mark

Foto: Michael Weimer, Dresden

Der Harlekin ist seit den Schöpfungen des großen Watteau in der westeuropäischen Malerei eine bekannte Figur. Eine besondere Vorliebe für seine abenteuerlich-pittoreske Erscheinung aber haben die spätbürgerlichen Maler des frühen 20. Jahrhunderts entwickelt. 1888 schon malte Cézanne einen Harlekin mit Pierrot, ein Bild, das auf der Ausstellung 1904 in Paris die angehenden Kubisten und Fauves beeindruckt und angeregt hat. Die eigenartige Spannung zwischen dem festlich-bunten Aufputz des professionellen Spaßmachers auf der Bühne und dem melancholischen Ausdruck seines Gesichts, jenen Bajazzo-Effekt der Leoncavallo-Oper also, finden wir in den Harlekinarstellungen des jungen Picasso zwischen 1904 und 1905 wieder.

Die Diskrepanz zwischen menschlicher Einsamkeit und zur Schau getragener maskenhafter Lustigkeit, der Zwang zur Verkleidung als Ausdruck einer permanenten Lebenslüge sind als Symbol für die Problematik der gesellschaftlichen Wirklichkeit zu deuten. Diese Problematik besteht in der spätkapitalistischen Gesellschaft generell und damit in der belgischen Heimat des Malers noch heute. Wenn Roger Somville eine ganze Reihe seiner Arbeiten dem Thema des Harlekins widmet, so dürfte hier eine ähnliche inhaltliche Ausdeutung zulässig sein, denn Somvilles Kunst ist gleichweit entfernt vom artistischen Selbstzweck wie vom naturalistischen Protokoll. Sein Realismus steht polemisch gegen alle modernistischen Formenexzesse, die als Gestalt gewordene Sinnlosigkeit den Ausverkauf der spätbürgerlichen Kultur auf dem Gebiete der Malerei dokumentieren.

Der 1923 in Brüssel geborene Künstler ist Arbeitersohn und hat schon seit seinem Studium an der Brüsseler Akademie eine feste politische Position an der Seite der Arbeiter und Bauern seines Landes bezogen. Seine Kunst zeugt vom Kampf und Glück der einfachen Menschen. An die großen belgischen Maler Laermans und Meunier erinnernd wachsen sie in seinen Bildern ohne Idealisierung und Sentimentalität zu monumentaler Größe auf.

In der bedrängenden Expressivität, der rustikalen Kraft seiner Menschengestalten wirken die besten Traditionen der europäischen Malerei von Pieter Brueghel, van Gogh und Ensor bis hin zu Picasso lebendig fort. Mit den mexikanischen Realisten verbindet ihn besonders sein Interesse an der Wandmalerei und der Monumentalkunst überhaupt, die er wie jene aus den akademischen Traditionen herauszuführen und auf eine neue realistische Grundlage zu stellen bestrebt ist.

Als Somvilles Werk 1969 erstmals in der Deutschen Demokratischen Republik gezeigt wurde, schrieb Jean Goldmann im Katalogvorwort: „Mit Poesie und Größe, bisweilen auch als optimistischer Prophet versucht er, dem Zeitgenossen Ausdruck zu geben, dem Menschen, der mit Stahl und Beton umgeht, der knatternde Maschinen besteigt, diskutiert, aufbegehrt, die Dummheit hinnimmt oder ablehnt, der sich weigert, zum Rädchen, zum Gegenstand zu werden, der stets Mensch bleiben will, den es hungert nach Sonne, nach weiblicher Zärtlichkeit und nach Freiheit.“

In dem als Kunstblatt reproduzierten Gemälde des Harlekins liegen die Bezüge zur gesellschaftlichen Wirklichkeit – wie eingangs schon angedeutet – nicht so offenbar zutage, sind vielmehr in einer Symbolgestalt verschlüsselt, die in ihrer Hintergründigkeit an den großen belgischen Visionär James Ensor gemahnt. Der tief dunkelblaue Hintergrund läßt die etwa bis zur Gürtellinie sichtbare Gestalt scharf hervortreten, steigert die Leuchtkraft der Farben des bunten Gewandes, läßt das weiß geschminkte Gesicht noch fahler erscheinen und verleiht der an sich vollkommen flächig aufgefaßten Figur einen Anschein von Körperlichkeit.

Die eckige Bewegung der eigenartig verformten Arme, die phantastische, weit ausladende Kopfbedeckung mit ihren spitz abstehenden Enden steigern noch das Groteske des Aufputzes. Dieses kuriose Kostüm steht in gewolltem Gegensatz zu dem runden jugendlichen Gesicht, das mit seinen hochgezogenen Brauen und den großen runden Augen den Ausdruck kindlichen Erstaunens, aber zugleich auch einer hintergründigen Traurigkeit trägt.

Die Farbe dient weniger der Klärung räumlich-körperlicher Realität. Sie ist vielmehr Ausdrucksträger im Sinne expressionistischer Auffassung. Doch eigenartigerweise kehrt der Blick des Betrachters, der zunächst vom starken Rot des Gewandes gefesselt wird, immer wieder zu dem bleichen Gesicht mit den großen dunklen Augen zurück, in denen eine Frage zu stehen scheint.

So erweist sich das Bild dieses Harlekins als durchaus vielschichtig. Niemandem ist verwehrt, es lustig zu finden und im Zimmer seiner Kinder aufzuhängen. Wen die festliche, dekorative und glühende Farbigkeit anzieht, dem mag' es als belebender und erfreulicher Akzent in einer vielleicht zurückhaltend getönten Umgebung willkommen sein, und wer intensiver zu schauen gewöhnt und gewillt ist, wird nachdenkend hinter der Textur der Oberfläche eine tiefere Bedeutung finden.

J. N.



Das Bild

Rudolf Bergander: Auf Stelzen

Lichtdruck-Kollektion des
VEB Verlag der Kunst Dresden
Preis 4,50 M
Format 38,5 x 24,5 cm

Das jetzt nach seiner Restaurierung wieder geöffnete Schloßchen Charlottenhof im Park von Sanssouci ist ein architektonisches Kleinod besonderer Art. Vor allem sind es die in teils klassizistischem, teils biedermeierlichem Geschmack ausgestatteten Innenräume, die durch ihre bürgerlich-schlichte kultivierte Stilhaltung beeindruckend sind. Als Wandschmuck herrschen nicht pompöse Gemälde wie in den repräsentativen Bauten des 18. Jahrhunderts, sondern dienen zarte Zeichnungen, Aquarelle und Kupferstiche. In schmale Goldrahmen gefaßt, hängen sie auf starkfarbig getönten Wänden von Pompejanischrot, Saftgrün oder Blau und verstärken durch ihre Intime, aber gediegene Formensprache den Eindruck von Wohnlichkeit, ja Gemütlichkeit.

Nicht jeder kann oder will mit berühmten Gemälden leben. Eine Madonna von Raffael, ein mythologisches Fest von Rubens oder eine biblische Szene von Rembrandt – auch wenn sie nur als Druck an der Wand hängen – sind ein anspruchsvoller Wandschmuck, es sei denn: man übersieht sie, weil man sie sich übersehen hat. Gewiß: auch eine Zeichnung, eine Grafik kann von atemberaubender Kraft und Spannung der Aussage sein, doch vielen ist ein grafisches Blatt näher, spricht sie unmittelbarer an. Hier wird nicht das große Symphonieorchester eingesetzt, es wird in kleiner Besetzung gespielt – Kammermusik sozusagen. Aber gerade in der Sparsamkeit der Mittel liegt die Stärke der grafischen Gestaltung.

Grafik als Wandschmuck wirkt weniger festlich und repräsentativ. Dafür kann sie – wenn man das richtige Motiv an die richtige Stelle bringt – auf dezente Weise eine Wand beleben, ohne diese völlig zu beanspruchen. Natürlich – und das sei ausdrücklich betont – ist ein originales Blatt der Reproduktion stets vorzuziehen. Wenn auch im allgemeinen die Lichtdruckwiedergabe gerade an das originale graphische Blatt sehr nahe herankommt, so bleiben doch Unterschiede: Radierungen haben ein zartes Relief; Linien und Flächen kann man mit den Fingerspitzen ertasten; die Druckplatte markiert sich an den Rändern. Diese strukturellen Feinheiten einer „lebendigen Oberfläche“ gehen beim Lichtdruck verloren. Dennoch hat die photomechanische Wiedergabe grafischer Blätter ihren Sinn und ihre Berechtigung: Von einem Holzstock oder einer Druckplatte ist nur eine begrenzte Anzahl befriedigend guter Abzüge zu erzielen. Bei populären Arbeiten würde also – ganz abgesehen vom Kaufpreis – der Bedarf durch Originalabzüge gar nicht gedeckt werden können. Außerdem wird der Kunstfreund ein originales Blatt lieber in seinen Mappen aufbewahren, wo es vor den schädlichen Einwirkungen von Sonnenstrahlen, Staub und Feuchtigkeit besser geschützt ist.

Der Dresdener Maler und Grafiker Rudolf Bergander (1909–1970), ein Schüler des großen Otto Dix, hat neben seinen Gemälden ein umfangreiches grafisches Œuvre geschaffen. Seine Vorliebe gilt dabei den Techniken der Lithographie und der Radierung. Besticht er in den frühen Zeichnungen der dreißiger Jahre mit der Sicherheit und Ausdruckskraft der Linie, so überträgt er nach 1945 den in der Malerei angestrebten, lapidaren Flächenstil auch in seine Zeich-

nungen und grafischen Blätter. Berganders Radierungen sind ausgesprochen bildhaft. Rudolf Bergander, der in seiner Thematik sehr vielseitig ist, hat den Menschen unserer Zeit und Gesellschaft in den Mittelpunkt seines Schaffens gestellt. Er tritt diesem Menschen mit Achtung und Sympathie gegenüber und schließt in das humanitäre Verständnis seiner Umwelt auch das Dasein des Kindes ein. Von seiner Beschäftigung mit solcher Thematik zeugen viele Zeichnungen und eine Anzahl von grafischen Blättern, von denen die Lithografie „Kindergarten“ von 1954 wohl am bekanntesten ist.

Zur gleichen Zeit mit der Radierung „Kinder auf Stelzen“ ist in derselben Technik eine thematisch ähnliche Arbeit entstanden: „Das Kreisspiel“, gewissermaßen ein Gegenstück zu unserem Blatt. Beide Grafiken zeigen beispielhaft, wie bei aller Konzentration und formalen Vereinfachung des Motivs der Reiz fein gestufter Tonwerte erhalten bleibt. Bergander erzielt die Flächentönung der Körper und die tonigen Strukturen in den hellen Zonen des Erdbodens und der Wand durch Anwendung des Aquatintakorns, einer Technik, bei der durch flächiges Aufschmelzen von Kolophoniumstaub auf die Kupferplatte und nachfolgendes Ätzen ein zartes, dichter Raster erzeugt wird.

Unser Blatt ist streng und straff aufgebaut. Die beiden Kinder mit ihren vier langen Stelzen bilden ein grafisches Gerüst, das die Fläche betont und zugleich gliedert. Dennoch wird durch einfache perspektivische Mittel und Überschneidungen Tiefenräumlichkeit suggeriert. Nicht nur der Kontrast zwischen den hellen Flächen und den dunklen Figuren macht das Blatt lebendig. Es kommt hinzu jene kompositionelle Spannung zwischen den beiden Stelzenläufern, die sich – der Knabe vorn, das Mädchen weiter hinten – einander zuwenden und anblicken. Nicht nur als formale, sondern auch als inhaltlich-emotionale Bereicherung wird der hinten am Boden sitzende, den beiden andern zuschauende Knabe empfunden. Er fügt dem aktiven Element der beiden Balancierenden das Passive des Beobachters hinzu. Trotz lapidarer Vereinfachung in der formalen Behandlung der Gestalten, die ans Karikative grenzt, bleibt Typisches, ja Individuelles in seiner Schilderung erhalten. Das Motiv des Staksig-Unbeholfenen, die spinnenbeinig-skurriile Bewegung auf dünnen Stelzen kann gar nicht treffender und knapper dargestellt werden. Es klingt selbst noch in den Beinen des sitzenden Jungen an und bestimmt auf fröhliche Weise die Aussage dieses schönen Blattes.

Natürlich ist unsere Wiedergabe besonders für ein Kinderzimmer geeignet, weil es ein leicht begreifbares, einprägsames Bild ist. Kindern macht es ja besonderes Vergnügen, sich selbst in ihrer Spielwelt wiederzufinden. Die sparsame Schwarzweiß-Wirkung des Blattes läßt es in der farbigen, ja bunten Umgebung eines Spielzimmers, vielleicht vor einer kräftig getönten Wand, besonders gut zur Geltung kommen.

J. N.

Foto: Michael Weimer, Dresden

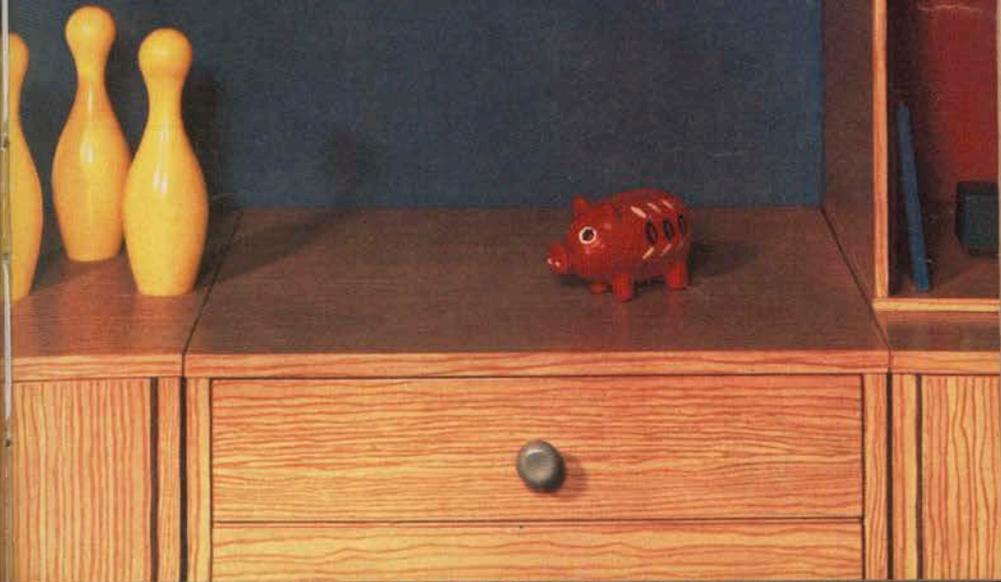




Foto: Michael Weimer, Dresden

Das Bild

Gerhard Bondzin:
Der Weg der roten Fahne (1968/69)
 Wandbild am Kulturpalast Dresden,
 10,5 x 30 m.
 Wandschmuckbild-Kollektion des VEB
 E. A. Seemann, Buch- und Kunstverlag,
 Leipzig
 Preis: 10,- Mark
 Format: 31 x 90 cm
 Erhältlich in allen Kunst- und Bilder-
 kabinetten.
 FOK 15 140

Das Monumentalbild von Gerhard Bondzin ist ein der Architektur verbundenes Werk baugebundener Kunst. Das bestimmt sein ungewöhnliches Format von 10,5 m Höhe zu 30 m Breite, die arteigene gestalterischen Mittel und die Besonderheit seiner Wirkung auf den Betrachter. Auch ist es kein Gemälde in des Begriffes konventioneller Bedeutung. Sein Material ist nicht Farbe, die mit dem Pinsel aufgetragen wurde. Vorgefertigte, montierbare und selbsttragende Betonplatten wurden auf elektrostatischem Wege unter Verwendung eines PVC-Klebers mit farbigen Glasküseln beschichtet. Das ist an sich kein neuartiges Verfahren, aber es wurde bei diesem Werk erstmals, und bisher einzig, nicht dekorativ, sondern für ein realistisches Wandbild eingesetzt. Die Vorzüge dieser Technik erwiesen sich neben hoher Farb- und Witterungsbeständigkeit sowie relativ einfacher Reinigung vor allem darin, daß ein fest in die Architektur einzufügendes Bild unabhängig vom Fortgang der Bauarbeiten entstehen konnte, wobei sich der künstlerische Schaffensprozeß völlig dem Ablauf des Baugeschehens einordnete. Es wurde ein Weg gewiesen, den häufig als äußerst hemmend empfundenen Widerspruch zwischen industrieller Bauweise hohen Tempos und traditioneller handwerklich-individueller Fertigung des Kunstwerkes aufzuheben.

Das Wandbild „Der Weg der roten Fahne“ befindet sich an der Westseite des Kulturpalastes Dresden und damit nicht an seiner Front, ist also nicht dem dichten Verkehr auf einer der Verkehrsadern der Stadt zugewandt und so mehr den Bedingungen einer Nahwirkung unterworfen. Das Kunstwerk wurde einem ausgesprochenen Fußgängerbereich zugeordnet. Ein maximaler Abstand von vierzig Metern schafft günstige Bedingungen, den „Weg der roten Fahne“ zu verfolgen: die Siege und Niederlagen in 120 Jahren revolutionären Kampfes der deutschen Arbeiterklasse. Beginnend mit den Straßenschlachten von 1848/49, fortgesetzt mit der Knäbelung in der Zeit des „Sozialistengesetzes“, den proletarischen Kämpfen in der Weimarer Republik, dem nicht gebrochenen, aber ungeheure Opfer fordern den Widerstandskampf in Deutschlands dunkelster Zeit, der Nacht des Faschismus; dann aufsteigend mit der Befreiung und gipfelnd im Aufbau des ersten Arbeiter- und Bauern-Staates auf deutschem Boden.

Geht ist die Bildfläche im Verhältnis des Goldenen Schnittes. Der eigentlichen Bild-erzählung wird in einer vorderen Ebene die Halbfigur einer jungen Frau vorangestellt, die in tänzerischem Gestus die rote Fahne

schwängt. Sie verkörpert den Sieg, aber auch die endgültige Befreiung der Frau aus tausendjährigen Fesseln und wird so zum Sinnbild der unzerstörbaren Einheit von Sozialismus und Humanismus.

Das Bild zu lesen, seine in Menschengruppen unter häufiger Verwendung von Symbolen gestaltete Aussage zu erschließen, dazu bedarf es einer Zone geringer Ablenkung, der Konzentration. Diese Bedingungen erfüllt der Standort.

Am 15. September 1969 wurde das Wandbild gemeinsam mit dem Bauwerk den Bürgern Dresdens übergeben und damit der Obhut seiner eigentlichen Auftraggeber anvertraut. Die Auftragserteilung erfolgte im Mai 1968, und nach knapp fünfzehn Monaten ist das Werk vollendet. Ursprünglich war der Auftrag an Prof. Bondzin, dem Leiter der Fachrichtung Wandbild an der Hochschule, allein vergeben worden. Für ihn erfüllte sich damit ein lange und beharrlich angestrebtes Ziel, ein monumentales Wandbild gestalten zu können. In jahrelanger Arbeit hatte er sich an Gemälden und Holzschnitten die dazu nötigen künstlerischen Mittel erarbeitet.

Von der Auftragserteilung an war es für Bondzin entschieden, dieses Werk im Kollektiv zu gestalten. Ursprünglich hatte der gesellschaftliche Auftraggeber das Thema gestellt, Stationen aus der Geschichte der örtlichen Arbeiterbewegung in einer dekorativ-symbolischen Gestaltung zu zeigen. Den „Paten“ des Bildes sind die wesentlichsten Impulse zur Bildung einer sozialistischen Arbeitsgemeinschaft zu verdanken. Bauarbeiter waren es, welche die Künstler aufforderten, sich der großen Initiative zu Ehren des 20. Geburtstages unseres Staates anzuschließen und das Wandbild gleichzeitig mit dem Kulturpalast fertigzustellen. Was zunächst ein unerfüllbares Ansinnen erschien, erwies sich als eine durch sozialistische Gemeinschaftsarbeit bei wissenschaftlichen Methoden der Planung und Leitung durchaus lösbare Aufgabe. So hielt die Netzwerkplanung Einzug in die Produktion bildkünstlerischer Werke!

Dem Schöpferkollektiv gehörten 13 Mitglieder an, neben den Lehrkräften Prof. A. Hesse, den Dozenten G. Stengel, G. Präkel und M. Hähnisch auch sechs Studierende. Die Abgrenzung der Aufgabenbereiche erfolgte entsprechend den speziellen Erfahrungen des einzelnen. Damit war gesichert, daß ein Prozeß ständiger schöpferischer Auseinandersetzung um die Bildidee und die Vertiefung der bildkünstlerischen Aussage stattfand. Jederzeit aber war die Rolle von G. Bondzin als verantwortlicher Leiter und Schöpfer der Bildidee gewahrt. Zahlreiche

Begegnungen mit Persönlichkeiten der Partei- und Staatsführung, darunter der Besuch des Genossen Walter Ulbricht, verhalfen zu tieferen Einsichten und führten zur endgültigen Fassung des Themas: „Der Weg der roten Fahne – 120 Jahre revolutionärer Kampf der deutschen Arbeiterklasse“. Das nun vollendete Bild nimmt einen wichtigen Platz im Werk von Gerhard Bondzin ein. Es ist sein erstes Wandbild, zugleich aber bezeichnet es einen Höhepunkt der Monumentalmalerei in unserer sozialistischen bildenden Kunst.

Der hier vorgestellte Druck ist ein hervorragendes Geschenk des Seemann-Verlags zur 25. Wiederkehr des historischen Vereinigungsparteitages von KPD und SPD, dem Gründungstag der SED am 21. 4. 1946. Seine Wirksamkeit wird die Reproduktion des monumentalen Kunstwerks besonders dort gut entfalten, wo die „Sieger der Geschichte“ sich ihrer historischen Mission und bedeutenden gegenwärtigen Verpflichtung bewußt werden, das Geschaffene – den sozialistischen deutschen Staat – als Machtinstrument immer besser anzuwenden zum Wohle der sozialistischen Menschengemeinschaft. Eigentümer der Reproduktion könnten in diesem Sinne vor allem FDJ-Gruppen und solche der Thälmann-Pioniere sein. Kollektive der sozialistischen Arbeit werden sie bei der Auszeichnung mit dem Ehrentitel erhalten. Der besondere Charakter des Bildes, historisch wahre Situationen in klarer und einprägsamer Weise sinnbildhaft nachzuzeichnen, kommt einem solchen Gebrauch des Druckes sehr entgegen.

R. B.

Das Bild

Wilhelm Schmied:
Bergleute heute und morgen
VEB E. A. Seemann, Buch- und Kunstverlag
Leipzig
Preis: 10,- M
Format: 50 x 53,5 cm
Bestellnummer: FOK 15179
Erhältlich in allen Kunst- und Bilderkabinetten

Foto: Michael Weimer, Dresden

Zunächst sind wir ein wenig überrascht, unter diesem Bild den Titel „Bergleute“ zu finden. Der Grund dafür ist, daß unsere Vorstellungen von der Arbeit von Bergleuten, wie sie u. a. von Werken der bildenden Kunst vorangegangener Epochen geprägt wurden, mit dem Gedanken an schwere körperliche Arbeit verbunden sind. Natürlich wissen wir, daß sich der Charakter der Arbeit in unserer Gesellschaft entscheidend gewandelt hat und ständig wandelt, daß sich der Schwerpunkt immer mehr von der harten körperlichen auf die geistig-schöpferische Tätigkeit verlagert. Aber unsere Bildvorstellungen sind doch noch recht stark von den gewohnten Bildformulierungen und Bildlösungen geprägt.

Für die bildenden Künstler bringt diese zunehmende Verschiebung der Grenze zwischen der körperlichen und der geistigen Tätigkeit eine Fülle von Problemen. Konnte Adolph Menzel zu seiner Zeit z. B. in seinem „Eisenwalzwerk“ mit den Elementen des im Produktionsablauf optisch direkt Wahrnehmbaren Wesentlichen über den Charakter der Arbeit, die sozialen Verhältnisse der Arbeiter und über die Produktionsweise des Kapitalismus aussagen, so ist eine solche Aufgabe heute weit komplizierter. Zwar war echte Kunst niemals nur bloßer Abklatsch der Wirklichkeit, Beschränkung auf die Wiedergabe des in einem Augenblick Sichtbaren, sondern sie schloß die Wertung der Umwelt durch den Künstler mit ein, aber zweifellos konnte er im optischen Erscheinungsbild der menschlichen Arbeit früher leichter ihr Wesen erfassen als dies heute der Fall ist. Jedoch ist die Darstellung der Arbeit und ihres neuen Charakters gerade in der sozialistischen Gesellschaft mit Hilfe künstlerischer Ausdrucksmittel selbstverständlich von größter Bedeutung für die Bewußtseinsbildung. Deshalb ist diese Thematik ein zentrales und gewichtiges Anliegen der Bemühungen unserer Maler, Grafiker und Bildhauer von den ersten Jahren unseres sozialistischen Aufbaus an.

In dem Bestreben, den Menschen in Verbindung mit der modernen Technik darzustellen, entstanden im Laufe der Entwicklung viele Bilder, in denen die Technik durch ihre im Vergleich zu menschlichen Maßen enormen Proportionen der Maschinen und Industrieanlagen im Bilde so stark dominierte, daß der Mensch verschwindend klein darin erschien. Auch die Bilder, mit denen Menschen bei der mechanischen Ausführung bestimmter Tätigkeiten an ihrem Arbeitsplatz gezeigt wurden, befriedigten meist nicht.

Je höher der Grad der Mechanisierung und Automatisierung und der Wissenschaftlichkeit der Produktion wurde, desto problematischer wurde der Versuch, nur mit der Darstellung von Arbeitshandlungen wie dem Bedienen eines Hebels oder einem Knopfdrücken das Wesen der sozialistischen Produktion zu erfassen. Dies wurde den Künstlern in zunehmendem Maße bewußt, und sie lenkten ihr Bemühen immer stärker auf das Erfassen der geistig-schöpferischen Seite der Produktion und das Gestalten der zwischenmenschlichen Beziehungen als entscheidende Faktoren sozialistischer Produktionsweise.

Für eine große Anzahl von Bildern der letzten Zeit ist bezeichnend, daß die Künstler den Menschen eindeutig dominierend in den Bildmittelpunkt setzen und von der Technik

nur so viel darstellen, wie zum Verständnis der Aussage unbedingt erforderlich ist, um auch kompositorisch die Rolle des Menschen als aktiven Beherrscher der Technik zum Ausdruck zu bringen. In zahlreichen „Diskussionsbildern“ verzichteten die Künstler sogar völlig auf die Darstellung der Technik und konzentrierten sich auf die geistig-schöpferische Auseinandersetzung der Menschen im Prozeß der produktiven Tätigkeit. Langjährige Beziehungen zu den Menschen unserer Produktion befähigen bereits viele Künstler, immer tiefer in das Wesen der sozialistischen Produktionsweise einzudringen. Der in Sangerhausen im Bezirk Halle lebende Maler Wilhelm Schmied, der oft „Maler des Mansfelder Landes“ genannt wird, gehört zu den Künstlern, die ihr Wirken längst über das Malen im Atelier hinaus ausgeweitet haben. Seit Jahren ist er Vorsitzender des VBK-DDR des Bezirkes Halle und arbeitet in einem Gremium, das über die bildkünstlerische Gestaltung von Halle-Neustadt maßgeblich entscheidet (s. a. Hier ist nicht nur der Bergmann zu Gast, H. 5/1971, S. 10ff.). Schmieds vielseitige gesellschaftliche Aktivität drückt sich natürlich in seinen Bildern aus, in den Wandbildern, die er u. a. für Halle-Neustadt schafft, und in seinen Tafelbildern, für die er oft Themen aus dem Bereich der Arbeit wählt. Auch wenn er Landschaften malt, so greift er nicht abgeklärte oder besinnlich-beschauliche Motive auf, sondern solche, die von der menschlichen Tätigkeit entscheidend geformt sind, wie z. B. seine Haldenlandschaften.

Schmieds „Bergleute, heute und morgen“ sind wohl kaum als ein „gefälliges“ Bild anzusprechen, das eben nur schöner Raumschmuck sein will. Es ist ein Bild, das sich mit Problemen unseres sozialistischen Lebens auseinandersetzt und das den Betrachter ebenfalls zur Auseinandersetzung mit diesen Problemen auffordert. Ein Kunstwissenschaftler formulierte einmal: „Unsere Kunst muß intelligenzintensiv sein“, und er meinte damit, daß uns ein bloßes Abbilden unserer Umwelt immer weniger genügt und nützt. Vielmehr kommt es darauf an, daß der Künstler unser Leben geistig zu durchdringen vermag. Nur so kann die Kunst den bereits gewachsenen und sich ständig weiter entwickelnden geistigen und kulturellen Ansprüchen der schöpferischen und vielseitig gebildeten sozialistischen Menschen von heute und morgen gerecht werden. Ein Schritt auf diesem Wege ist das Bild von Wilhelm Schmied.

Ein Bild wie die „Bergleute, heute und morgen“ werden wir kaum in einem Raum der Ruhe und des Schlafs einordnen, viel eher werden wir es wohl in einen Bereich unserer aktiven Tätigkeit einbeziehen, in einen Arbeitsplatz in unserer Wohnung oder in unserem Betrieb, wo wir zum Denken und Handeln angeregt sein wollen. E. N.



Franz Marc: Tiger (1912)

Franz Marc gehört zu den populärsten deutschen Malern des 20. Jahrhunderts; doch ist die Kenntnis seiner Arbeiten erst nach dem zweiten Weltkrieg allgemein geworden. Eine 1936 veranstaltete Ausstellung stand schon im Schatten der Verfehlung seiner Kunst durch die Nazis, deren Bildersturm auch das Werk dieses Künstlers nicht verschonte. Die Bilder Marcs sind zugänglicher als die seiner Mitstreiter in der Münchener Künstlergemeinschaft „Blauer Reiter“, Kandinsky, Jawlensky oder Klee, weil seine Sprache dem Gegenständlichen mehr verhaftet bleibt. Seine Gemälde sind ebenso dekorativ wie monumental. Die großflächigen, starkfarbigen Kompositionen sind heute noch, nach mehr als einem halben Jahrhundert, in einem solchen Maße „modern“, daß sie sich dem ästhetischen Grundcharakter unserer Wohnräume organisch einfügen. Sie stehen, wie dieser Druck, gern für sich, ungerahmt vor einer neutralen Wand, und dulden keine Partner. Der „Tiger“ vermag einen Raum allein zu beherrschen. Freilich bleibt der Hinweis auf das Dekorative in Marcs Bildern ganz am Rande einer Interpretation seiner Kunst. Zu deren wahren Verständnis muß man sich schon um eine tieferreichende Analyse bemühen, die auch die Kenntnis der geistigen Voraussetzungen seiner Malerei mit einbezieht.

Über das Wollen dieses frühvollendeten Künstlers sind wir aus seinen Selbstzeugnissen sehr gut unterrichtet. Wie die meisten der ganz Großen ist er nur schwer einer bestimmten Gruppe oder Richtung einzuordnen. In einem allgemeinen Sinne gehört er gewiß der vor dem ersten Weltkrieg in Deutschland aufbrechenden expressionistischen Bewegung an, doch nimmt er subjektiv in ihr eine Sonderstellung ein. Kennzeichnend für seine Entwicklung ist eine ständig sich vertiefende Spiritualisierung seiner Kunst. Ähnlich wie die ein Jahrhundert vor ihm tätigen Romantiker Runge und Friedrich will er nicht Abbilder des Gegenständlichen geben, sondern Symbole seiner Ideen. Ihm geht es um „die innere, geistige Seite der Natur“, um die „unter dem Schleier des Scheines verborgenen Dinge“.

Wie für Friedrich, so war auch für Marc alle Kunst eine Objektivierung innerer Schau. Seine idealistische Weltsicht, die sich nicht zuletzt auch gegen den impressionistischen „Positivismus“ wendet, umfaßt alle Dinge. Besonders aber gilt sein Interesse den Tieren: „Ich suche, mein Empfinden für den organischen Rhythmus aller Dinge zu steigern, suche, mich pantheistisch einzufühlen in das Zittern und Rinnen des Blutes in der Natur, in den Bäumen, in den Tieren, in der Luft. . . wie armselig seelenlos ist unsere Konvention, Tiere in eine Landschaft zu setzen, die unseren Augen zugehört, statt uns in die Seele des Tieres zu versenken, um dessen Bildkreis zu erraten.“

Seit 1907 studierte Marc mit wissenschaftlicher Gründlichkeit die Anatomie und Lebensweise der Tiere, die er bald aus der Vorstellung gestalten konnte. „Jedes Tier birgt in sich den Keim zu einer Seele“ – hat Theodor Däubler angesichts der Marcschen Tierdarstellungen einst geäußert. Und er konnte das eben deshalb sagen, weil er spürte, daß Marc die Tierseele in seinen Bildern mitgemalt hatte. Nicht die Valeure, nicht das Spiel von Licht und Schatten, nicht den Glanz des Felles oder das Zufällige einer Bewegung hat dieser Maler geben wollen. Es ging ihm nicht um die abbildhafte Wiedergabe eines bestimmten Tierindividuums, sondern um die Verdichtung vieler Einzelbeobachtungen zur „Idee“, zur Vision seines „absoluten Wesens, das hinter dem Schein lebt, den wir sehen“.

Um 1910 begann er mit der Reihe seiner „Tierkompositionen“. Sein 1912 entstandenes Gemälde „Tiger“ zeigt mit seiner prismatisch gebrochenen Flächenstruktur bereits die Einflüsse des französischen Kubismus. Der mächtige gelbe Körper des Tieres liegt zwischen seltsam geformten Felsblöcken von strahlendem Rot, Blau, Violett und Grün. In der Wendung des Kopfes, der spannungsvollen Kurvenlinie des gedehnten Leibes ist das Geschmeidig-Katzenhafte des Raubtieres in konzentrierter Vereinfachung gestaltet. Die Farben sind – wenn auch immer noch objektgebunden – zu einer fast mystischen Glut gesteigert, so daß der Eindruck facettenreicher Durchsichtigkeit wie bei einem gotischen Glasfenster entsteht.

Kurze Zeit, nachdem dieses Bild entstand, reiste Marc mit seinem Freunde August Macke nach Paris, wo die Begegnung mit Delaunay eine neue Wendung im Sinne einer folgerichtigen Weiterentwicklung der kubistischen Ideen veranlaßte.

Die Schaffenszeit von Franz Marc – der 1916 sechsunddreißigjährig an der Westfront den Tod fand – fällt in die Periode des geistigen Aufbruchs der europäischen Jugend, die teils in offener Revolte, teils in verstecktem Protest die etablierte spätkapitalistische Ordnung in Frage stellte. Neue sozialistische Ideen waren auch in der expressionistischen Bewegung lebendig. Marc bekannte sich dazu. In seinem künstlerischen Schaffen spiegelt sich die Sehnsucht nach Humanität und gesellschaftlicher Harmonie, aber auch Flucht in romantischen Mystizismus. Sein Werk ist – wie Alfred Durus einmal formulierte – ein Ergebnis der Auflehnung „gegen die Äußerlichkeiten, Unsauberkeiten und den Ungeist des Kapitalismus. . . ein Schrei nach Gemeinschaft. . . Romantisch ist dieser Schrei, dieser Protest, weil ihm die reale Klassengrundlage, die reale fortschrittliche Solidarität der Werktätigen fehlt, aber ein Schrei, ein Protest ist es doch. . .“

J. N.

Foto: Michael Weimer, Dresden

Das Bild

Lichtdruck-Kollektion
VEB Verlag der Kunst Dresden

Preis M 22,-
Format 55 x 50 cm
Bestell-Nr. G 3288



Das Bild

Franciabigio
Junger Mann am Schreibpult · 1522
Wandschmuck-Kollektion des VEB E. A. Seemann, Buch- und Kunstverlag Leipzig
Preis: 10,- M
Format: 38 x 50 cm
Bestellnummer: FOK 15 161
Erhältlich in allen Kunst- und Bilderkabinetten
Foto: Michael Weimer, Dresden

Franciabigio, eigentlich Francesco di Cristofano, war ein florentinischer Maler, der 1482 (oder 1483?) geboren wurde. Die Angabe seines Geburtsjahres stützt sich auf die Mitteilung des italienischen Kunsthistoriographen, Malers und Architekten Vasari (dessen berühmtes Werk „Künstler der Renaissance“ ein wichtiges Quellenwerk der Kunstwissenschaft darstellt), der Franciabigos Todesjahr mit 1525 angibt. Demnach wäre der Maler 42 Jahre alt geworden. Er war der Sohn eines aus Mailand stammenden Leinwebers. Gleichfalls nach Vasaris Bericht soll Franciabigio in Florenz geboren worden sein und seine Geburtsstadt nie verlassen haben. Seine ersten Arbeiten sind verschollen, sein frühestes bekanntes Werk wird mit dem Jahre 1513 angesetzt. Er malte überwiegend Bilder religiöser Thematik und nur wenige weltlichen Inhalts. Ferner wird ihm eine relativ große Zahl von Bildnissen zugeschrieben.

Franciabigio gehört zu den weniger bekannten Künstlern des Renaissancezeitalters, z. T. fehlt sein Name in den Nachschlagewerken. Dort, wo er auftaucht, ist die Einschätzung seiner Kunst mitunter etwas widersprüchlich, so z. B. im „Allgemeinen Lexikon der bildenden Künstler“ von U. Thieme und F. Becker, das meint, seine künstlerischen Leistungen „nicht allzu hoch veranschlagen zu dürfen“. Im selben Absatz aber bescheinigt es ihm, daß seine Bildnisse „zu den besten der klassischen Zeit in Florenz“ gehören. Seine Porträts werden auch in anderen Werken der Kunstliteratur zu den bedeutendsten der Renaissance gezählt.

Zweifelloos verdankt Franciabigio bedeutenden zeitgenössischen, etwa gleichaltrigen oder älteren Künstlern seiner Epoche viel, so Andrea del Sarto, mit dem er eine Werkstatt teilte. Sicher haben auch Michelangelo, Leonardo und Raffael, die zeitweilig in der durch die frühkapitalistische Entwicklung aufblühenden Stadt Florenz tätig waren, und deren Einfluß auf das florentinische Kunstleben sich geltend machte, stark auf Franciabigio gewirkt.

In seinen Porträts aber ist er auf alle Fälle mehr als nur ein geschickter Epigone großer Vorbilder, sondern leistete einen eigenständigen Beitrag zur realistischen Bildniskunst seiner Zeit. Da wir dem realistischen Porträtschaffen im allgemeinen und dem der Renaissance im besonderen eine hohe Bedeutung beimessen, werden wir auch den Beitrag Franciabigos zur Entwicklung der Kunst nicht zu gering schätzen dürfen. Das Mittelalter kennt das Bildnis im Sinne der Darstellung und Deutung eines bestimm-

ten Menschen nicht. Die Verachtung des Natürlichen und die Betonung des Jenseitigen durch das Christentum und die ständige Ordnung der Feudalgesellschaft hatten die Bildniskunst der Antike verdrängt. Typen-, Schemen- oder Ideal-Bildnisse traten an seine Stelle. Zwar sind in der spätmittelalterlichen Plastik Ansätze zu einer echten Porträtkunst vorhanden, aber die realistische Darstellung des selbstbewußten Individuums, das die Fesseln der mittelalterlichen Feudalordnung sprengte, sich von den religiösen Dogmen und Denkschemata machtvoll zu befreien begann, war erst in der frühkapitalistischen Ära möglich geworden, als das junge, aufstrebende Bürgertum, die damals progressivste Klasse, den Schauplatz der Geschichte betrat.

Ein stürmisches Forschen nach den Gesetzmäßigkeiten der Zusammenhänge des Mikro- und des Makrokosmos setzte ein. Die Wissenschaft erschütterte das mittelalterliche Weltbild und erschloß den Menschen völlig neue Dimensionen des Denkens. Die bildende Kunst leistet ihren progressiv-kreativen Beitrag zu den revolutionären geistigen Umwälzungsprozessen ihrer Epoche durch die künstlerische Gestaltung des Menschenbildes, durch die tiefe und umfassende Interpretation des Wesens der schöpferischen Persönlichkeit und durch die bildkünstlerische Formulierung des Ideals der progressiven Klasse.

Die humanistisch-realistische Porträtkunst der Renaissance wurde geboren in der aktiven Auseinandersetzung mit den Problemen der Zeit und mit der Kunst der Antike, die besonders auf italienischem Boden durch die Möglichkeit der unmittelbaren Begegnung mit dem antiken Kulturgut günstige Voraussetzungen fand. Das Porträt entstand neu als selbständiges Genre der bildenden Kunst.

Seit der Renaissance ist diese bedeutende ästhetische Kategorie zur Deutung des gesellschaftlich determinierten Individuums und damit der gesellschaftlich-ideologischen Zusammenhänge nie mehr aus der bildenden Kunst verschwunden, obwohl sie im Laufe der Jahrhunderte mannigfaltige Wandlungen erfahren hat. Das humanistische Menschenbild der Renaissance stellt für unser Bemühen um die Herausbildung und Entwicklung des sozialistisch-realistischen Menschenbildes unserer Gesellschaft eine geistige Ausgangsbasis von unschätzbarem Wert dar.

Franciabigos „Junger Mann am Schreibpult“ ist in seiner geistigen Haltung ein echtes Renaissanceporträt. Bei aller Weichheit der jugendlichen Züge sind doch Selbst-

bewußtsein und ruhige Sicherheit, Sammlung und Konzentration, gepaart mit einem gewissen Stolz und menschlicher Würde der Persönlichkeit als dominierende Charakteristika hervorgehoben. Der nachdenklich-sinnende Zug in dem schönen Antlitz und die Andeutung der geistigen Tätigkeit weisen hin auf das Erkenntnisstreben der Zeit. Der Maler stellt sein „Modell“ dominierend und bildfüllend im allseitigen Anschnitt in seinen Bildraum. Durch diese Komposition erreicht er eine Monumentalität der Darstellung, die zusammen mit der vollen Zuwendung des Dargestellten zum Betrachter den Eindruck unmittelbarer Konfrontation vermittelt und



so die Wichtigkeit der Persönlichkeit, der wir hier begegnen, unterstreicht. Die Farbgebung des Bildes und die malerische Durcharbeitung besonders des Kopfes und der Hände verraten eine hohe Malkultur. Die großzügige Anlage der Hauptpartien des Bildes in klaren, wirkungsvollen Kontrasten leuchtender Farben, die schon auf den weiter entfernten Betrachter wirken, wird weitergeführt und verfeinert durch eine behutsam differenzierende Modellierung der Details, die dem Näherretrendenden weitere Momente malerischer Reize erschließt. Die Darstellung des Hintergrundes, der uns in die Tiefe einer hügeligen Landschaft führt, beweist, daß der Maler mit den in der Renaissance neu entdeckten Gesetzmäßigkeiten der Perspektive und ihrer Anwendung in der Malerei, vor allem zur Gestaltung von Räumen, wohl vertraut war. Franciabigos „Bildnis eines jungen Mannes am Schreibpult“ ist als ein markantes Beispiel aus einer für die Entfaltung der humanistischen Kultur bedeutsamen Epoche von aktueller Bedeutung für die weltanschauliche und ästhetische Bildung sozialistischer Persönlichkeiten und vermag in unserer Wohnumwelt mehr als ein wirkungsvoller Farbtupfer zu sein. E. N.



GOVETT-BREWSTER ART GALLERY

The Govett-Brewster Art Gallery is a museum that fosters the development and interpretation of contemporary art.



NEW PLYMOUTH
DISTRICT COUNCIL
newplymouthnz.com

GOETHE
INSTITUT



WELLINGTON
German Cultural Centre

EIGEN + ART

Maix Mayer was born in Leipzig in the former East Germany in 1960 and graduated with a Degree in Marine Biology. His early photographic practice encapsulated close observation of nature. In 1992 Mayer was included in the major exhibition of new German artists *Humpty Dumpty's Kaleidoscope* at the Museum of Contemporary Art, Sydney. Recently, Mayer has examined culture in relation to cinema and architecture. Between 1994–1998 Mayer collaborated with Frankfurt architects SCHNEIDER+ SCHUMACHER to create a living art project during construction of their KPMG tower project in Leipzig. Mayer is one of a small number of German artists chosen to produce work for the collection of the *Bundesrat*, the German Upper House of Parliament that sat in Berlin for the first time since WWII in 2000.

CONTRIBUTORS

Andreas Höll

Höll who studied literature and cultural theory at Eberhard-Karls University, Tübingen, and Stanford University is the Arts Producer, and a cultural commentator, for German National Public Radio. He also writes regularly for leading newspapers *Süddeutsche Zeitung*, *Frankfurter Rundschau* and the periodical *Die Zeit*.

Gregory Burke

Curator of *Tuning 70* Gregory Burke is Director of the Govett-Brewster Art Gallery. Since the early 1990s he has organised a number of major German projects, including the touring monograph exhibition by Rosemarie Trockel (1993), and *Cultural Safety* the exhibition of New Zealand contemporary art that toured to the Frankfurter Kunstverein and Ludwig Forum für Internationale Kunst, Aachen.

PUBLICATIONS

GOVETT-
BREWSTER
ART GALLERY

ISBN 0-908848-59-5



9 780908 848591