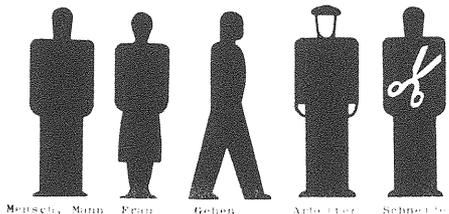


Bildstatistik besonders gut, da sie jede von der quantitativen Vergleichbarkeit ablenkende räumliche Illusion ausschließen. Um zu einem einheitlichen Zeichenvokabular zu kommen, dessen Grundzeichen wie der lexikalische Stamm eines Wortes durch eingeschriebene oder hinzugefügte Zeichen ergänzt werden können, empfahl sich, die Wahrnehmungsfakten aus einigen wenigen geometrischen Grundformen zu entwickeln⁹⁾.

Verhältnis von Bildzeichen und Symbol

Das Bildzeichen als Korrelation von Bedeutendem (Signifikant = grafische Chiffre z. B. eines Menschen) und Bedeutetem (Signifikat = Mensch als statistische Größe) vereinigt gemeinsame, signifikante Merkmale einer bestimmten Klasse von Objekten der sinnlichen Anschauung, die im Zeichen repräsentiert werden sollen. Soweit das Zeichen entsprechend den Grundstrukturen der repräsentierten Gegenstände konstruiert ist, hat es abbildenden Charakter. Die Bildzeichen der Bildstatistik sollen dem Bereich der unmittelbaren visuellen Erfahrung des Betrachters, also der Welt der physischen Körper angehören, um für sich selbst sprechen zu können.

Außer einfachen Objekten (wie Haus, Baum, Pferd etc.) können jedoch alle komplexeren Begriffe¹⁰⁾ der Wirtschafts- und Gesellschaftsstatistik nur zum Ausdruck gebracht werden, wenn die „buchstäbliche“ Ebene der Objektsprache überschritten wird. D. h. bestimmte Bildgegenstände müssen über ihre unmittelbare Gegenstandsbedeutung hinaus der jeweiligen kulturellen Tradition entsprechend zusätzliche sinnbildliche Bedeutung erhalten.



Aus: Koberstein: a. a. O., S. 67

Die Modifikation des feststehenden Grundzeichens Mensch in Mann und Frau kann noch entsprechend geschlechtsspezifischer körperlicher Merkmale auf der Ebene direkt abbildender Objektsprache sich vollziehen. Bereits die Spezifizierung „Arbeiter“, die dem Grundzeichen „Mann“ bestimmte im kulturellen Code verankerte Attribute wie Kopfbedeckung, Kleidung, Arbeitsinstrumente zuweist, benutzt symbolische Zeichen. (Z. B. die Schirmmütze.) Das bereits mehrgliedrige Zeichen für „Arbeiter“ wird zur Berufsbezeichnung „Bergarbeiter“, wenn ihm das traditionelle Bergmannsymbol, die gekreuzten Hämmer, eingeschrieben wird. Während das

ikonische Zeichen diejenigen Struktureigenschaften des abzubildenden Objekts selektioniert, die es dem Betrachter auf Grund seiner visuellen Erfahrung ermöglichen, „die vom ikonischen Zeichen denotierte wirkliche Erfahrung“¹¹⁾ als seine eigene Erfahrung wiederzuerkennen, verwendet das symbolische Zeichen einen Bildgegenstand, um auf Grund bestimmter bildhafter Merkmale auf einen unbildlichen Sinn zu verweisen¹²⁾. In der Sprache der Semiotik ausgedrückt ordnet der Betrachter entsprechend der jeweiligen Kommunikationssituation und auf Grund seines praktischen, kulturellen und ästhetischen Wissens dem Bildgegenstand (= ikonisches Zeichen) sinnbildhafte Bedeutung zu (Konnotation). Das Bild der gekreuzten Hämmer, zunächst bloß ein Zeichen für einen Gegenstand der physischen Welt, wird in Verbindung mit dem Grundzeichen „Arbeiter“ zum symbolischen Zeichen, d. h. zum Signifikanten (Bezeichnenden) eines Signifikats (Bezeichnetes = der Begriff Bergarbeiterberuf).

Sich auf abbildende Zeichen aus der visuellen Erfahrung und kulturell verankerte bzw. leicht erlernbare symbolische Zeichen stützend, strebte Neurath die Entwicklung einer internationalen Bildersprache an, auf der Basis eines feststehenden Vokabulars von Bildbedeutungen. Dies ermöglichten die sprachanalogen Eigenschaften der Bildstatistik. Sie stützt sich auf feststehende Einheiten (Bildzeichen ~ Wörter bzw. Moneme als Elementen einer 1. Gliederung), die wiederum Elemente einer zweiten Gliederung (Binnenzeichnung bzw. eingeschriebene Gegenstände mit symbolischer Bedeutung ~ Phoneme) einschließen¹³⁾.

Die Bildstatistik als Ausdruck abstrakter soziologischer Klassifizierungen

Die inhaltliche Aussage der Bildzeichen erschöpft sich in der protokollarischen, wertneutralen Kennzeichnung soziologischer Klassifizierungen. Die Menschen werden quantitativ eingeteilt nach Merkmalen wie Geschlecht, Rasse, Religion, Arbeitslosigkeit, Krankheiten etc. Kapitalisten, Arbeiter, Handwerker, Angestellte, Beamten, Bauern usw. werden „demokratisch“ nebeneinandergestellt und entsprechend ihrer unterschiedlichen „Rollen“¹⁴⁾ im kapitalistischen Produktionsprozeß gekennzeichnet. Die Existenz unterschiedlicher gesellschaftlicher Rollen wird bloß in Form quantitativer Zahlenrelationen registriert. Die Rolle des Arbeiters als Verkäufer seiner Ware Arbeitskraft, die gesellschaftliche Rollenverteilung als Ausdruck von Herrschaftsverhältnissen und die gesellschaftlichen Ursachen bestimmter Rollenverteilungen können als qualitative Bestimmungen des Rollenbegriffs von der Bildstatistik nicht problematisiert werden.

Solche qualitativen, wertenden Aussagen könnten jedoch von der Allegorie, wie sie W. Benjamin versteht, zum Ausdruck gebracht werden.

Die Allegorie entwickelt dialektische Bildgedanken

Nach der Definition W. Benjamins stellt die Allegorie auf gedanklich vermittelte, willkürliche Weise Bildvorstellungen, die aus ihren organischen Zusammenhängen herausgerissen werden in Bezug zu begrifflichen Abstraktionen. Das aus der Totalität des Lebenszusammenhangs herausgelöste isolierte Bildelement verliert seine Funktion, Bedeutung auszustrahlen, wird zum Bruchstück und steht damit im Gegensatz zum organischen Symbol¹⁵⁾. Die so isolierten Realitätsfragmente fügt der Allegoriker zusammen und stiftet dadurch Sinn. „Dieser ist gesetzter Sinn, er ergibt sich nicht aus dem ursprünglichen Kontext der Fragmente.“¹⁶⁾

Das Verfahren der Allegorie, Bildvorstellungen aus ihrem tradierten Zusammenhang innerhalb der Bildsprache der herrschenden Klasse und ihrer Ideologie herauszubrechen und als inhaltsloses Material zu behandeln, das, in einen neuen gedanklichen Zusammenhang gestellt, die Widersprüche zwischen herrschender Ideologie und Realität sinnfällig macht¹⁷⁾, prädestiniert die Allegorie dazu, die festgefahrene, automatisierte Umwelterfahrung aufzubrechen¹⁸⁾. Aus der Kollision bestimmter Bildvorstellungen, deren Bedeutung im allegorischen Kontext umfunktioniert wird, entspringt das emanzipative Bewußtsein einer Veränderbarkeit der Gesellschaft. Angewendet auf die Bildstatistik könnte das heißen, daß an die Stelle symbolischer (organischer) Repräsentation gemeinsamer Merkmale von Menschengruppen entsprechend bestimmter abstrakter soziologischer Kriterien zur Beschreibung von gesellschaftlichen Strukturen, die bewußte allegorische Rekonstruktion von gesellschaftlicher Wirklichkeit, die Konfrontation empirischer Tatbestände mit verändernder Absicht tritt. Mit den abstrakten soziologischen Einteilungsschemata und den sie symbolisierenden Bildgegenständen und -vorstellungen würde dann in einer Weise operiert, daß gesellschaftliche Widersprüche sichtbar und begrifflich erkannt werden können.

Bevor die Überwindung einer abstrakten Bildordnung als harmonisierende symbolische Repräsentation der Gesellschaftsordnung durch die allegorisch verfahrenen politischen Grafiken von G. Arntz aus den 30er Jahren untersucht wird, soll zunächst der bewußte Verzicht der Bildstatistik auf ein dialektisches Operieren mit Bildern, die Beschränkung auf ein objektives, wertneutrales Protokollieren sozialer Strukturen aus den weltanschaulichen Grundlagen der Wiener Methode von O. Neurath heraus verständlich gemacht werden. Durch den Einfluß des Wiener Kreises der Neopositivisten (dessen Begründer, Schlick, 1922 Nachfolger von E. Mach in Wien wurde und dem O. Neurath angehörte) wird der innere Zusammenhang verständlich, der die Bildstatistik und den Empirio-kritizismus E. Machs mit der Organisationsästhetik und Zeichentheorie Bogdanovs und Seiwerts verbindet¹⁹⁾.

Unsere These ist, daß das Fehlen einer Darstellung von sozialen Kämpfen und Klassenwidersprüchen, die, wie G. Arntz in „a-z“ schreibt, „umformend auf die Methode (der Bildstatistik, E. G.) selbst“ wirken würde, „die jetzt in einer gewissen demokratischen ‚Objektivität‘ angewandt wird“²⁰⁾, sich begründet im positivistischen Wissenschaftsverständnis des Wiener Kreises, von dem O. Neurath geprägt war.

Machismus und Neopositivismus als weltanschauliche Grundlagen der Bildstatistik

Das Gemeinsame zwischen dem Subjektivismus E. Machs (Empirio-kritizismus) und dem dualistischen Objektivismus der Neopositivisten liegt in der Ablehnung eines wertenden, urteilenden Subjekts²¹⁾. Mach definiert die Wirklichkeit als „Empfindungskomplex“ (Komplex von Sinnes-eindrücken). Ihr „Sein besteht im Wahrgenommenwerden“²²⁾. Wirklichkeit existiert nur in der subjektiven Erfahrung. Die objektive Realität ist der Erkenntnis nicht zugänglich. Alle Objekte existieren nur als „Elemente“ bzw. „Empfindungen“²³⁾ (Farben, Töne, Drücke, Räume, Zeiten usw.) im komplexen Wechselspiel miteinander. Das Subjekt selbst ist bloß die „Zentralkoordinate“²⁴⁾ allen Seins. Als solche ist das Ich bei Mach zugleich Organ der Empfindungskomplexe und ihr Produkt, d. h. selbst ein „Empfindungskomplex“²⁵⁾. Die Elemente der Außenwelt sind mit denen des Ich identisch. Die Begriffe „Ich“ und „Körper“ haben daher nur noch pragmatische Bedeutung, sie sind „ideale denkökonomische“, nicht reale Einheiten²⁶⁾.

Erkenntnis als Mittel für das Ordnen von empirischen Tatbeständen

Der idealistische Empirismus E. Machs begreift Erkenntnis als etwas Subjektives, da die zu erkennende objektive Realität aus Komplexen von Empfindungen besteht. Nach der objektiv-realen Existenz oder Nichtexistenz der Empfindungsursachen wird nicht gefragt. Die Atomisierung des Erkenntnisobjekts in Empfindungselemente reduziert Erkenntnis zur pragmatischen Ordnung von quantitativen Elementen²⁷⁾. Die qualitativen Bestimmungen der Erkenntnisgegenstände und ihre Beziehungen untereinander werden in quantitative verwandelt.

Konsequenterweise liegt das Wissenschaftsideal Machs in der mathematischen Formulierung von Gesetzen. Die Gesetzesformulierung beschränkt sich darauf, „jede Erscheinung als Funktion anderer Erscheinungen und gewisser Raum- und Zeitlagen darzustellen“²⁸⁾, mit dem Ergebnis, daß an die Stelle der Erkenntnis realer Kausalitätsverhältnisse der objektiven Realität eine pragmatische Formel für die Ordnung von Erfahrungstatsachen tritt.

Der Auflösung der Subjekt-Objekt-Dialektik in quantifizierbare Empfindungskomplexe korrespondiert die dualistische Trennung und Gegenüberstellung von Tatsachenaussagen und Werturteilen, von

Objekt und Subjekt der Erkenntnis im Neopositivismus des Wiener Kreises um Carnap und Neurath.

Ausgehend von der Einsicht des Empirio-kritizismus, daß die Quelle aller Erkenntnis einzig und allein die durch Beobachtung gewonnenen „positiven“ Tatsachen sind, die als Empfindungskomplexe existieren, begnügen sich die Neopositivisten damit, Ähnlichkeiten zu registrieren zwischen beobachtbaren Sachverhalten bzw. Vorgängen im Raum-Zeit-Kontinuum in Form von Protokollsätzen nach der Art: „Die Person X hat zu einer bestimmten Zeit an einem bestimmten Ort das und das wahrgenommen.“

Die Sprache der Dinge als wissenschaftliche Einheitssprache

Diese Protokollsätze dürfen im wesentlichen nur hinweisende Wörter und Eigennamen, jedoch keine theoretischen Begriffsbildungen enthalten. Alle wissenschaftlichen Begriffe und Aussagen müssen sich auf physikalische Gegebenheiten, die durch die verschiedenen Sinnesorgane feststellbar sind²⁹⁾, zurückführen lassen, wenn sie nicht als metaphysisch gelten sollen. „Die physikalische Sprache als Universalsprache der Wissenschaft“ (Carnap) reduziert jede qualitative Bestimmung (Interpretation, Wertung etc.) auf einfache quantitative Eigenschaften und Relationen. Begriffe, wissenschaftliche Aussagen geben nicht Strukturmerkmale der Realität wieder (qualitative Eigenschaften von Erkenntnisobjekten), sondern bezeichnen nur quantitative Unterschiede und Relationen zwischen Empfindungskomplexen³⁰⁾.

Von der physikalischen Einheitssprache zur internationalen Bildsprache

Die von O. Neurath entwickelte Wiener Methode der Bildstatistik ist die konsequente Anwendung dieser positivistischen Wissenschaftsprinzipien. Entsprechend der Idee einer physikalischen Einheitssprache strebt Neurath eine internationale Bildsprache an, die planmäßig und unabhängig von Sprache und Schrift alle sinnlich wahrnehmbaren Erscheinungen (physikalische Erkenntnisobjekte) enzyklopädisch zusammenfaßt und den Anspruch erhebt, die grundlegenden Zusammenhänge des menschlichen Zusammenlebens auf diese Weise vermitteln zu können.

Neurath und der Wiener Kreis stehen mit ihrer Idee einer weltumspannenden Einheitssprache und wissenschaftlichen Einheitssprache in der Tradition der Panosophisten, die bereits, ausgehend vom Gedanken der Einheit des Geistes, eine allumfassende Darstellung der Ordnung der Dinge anstrebten. Comenius, auf den Neurath sich ausdrücklich beruft³¹⁾, strebte in seinem „Orbis sensualium pictus“ (Die gemalte Welt) von 1658 die Visualisierung aller wesentlichen Dinge der Welt an. Zu dem Bilde jedes Gegenstandes fügte er die Bezeichnung in mehreren Sprachen hinzu. Die Vielfalt der Sprachen sollte durch die Reduktion auf die Einheit

der für alle erfahrbare Welt der physischen Gegenstände überwunden werden³²⁾.

Die Bildpädagogik als Beitrag zur optimalen Organisation der Gesellschaft

In der Bildstatistik werden gesellschaftliche Zusammenhänge entqualifiziert zu quantitativen, meßbaren Zahlenrelationen, mit dem Ziel „demokratischer“, wertneutraler Information, die dem Betrachter eine eigene Stellungnahme ermöglichen soll, ohne ihn durch normative und emotionale Komponenten zu beeinflussen³³⁾. Information und Emotion werden säuberlich getrennt und zwei spezialisierten Bereichen zugeordnet: der Wissenschaft (Bildstatistik) und der Kunst (Karikatur, Satire). Bilder könnten „leichter als Worte vermeiden, zu loben oder zu tadeln. Bilder sind besonders geeignet, neutral zu sein ... Wie eine Enzyklopädie der gesamten Wissenschaft, so geben Isttype-Bilder neutrale Informationen ... schlicht und ohne Emotionen ... Was durch Bilder geformt wird, ist ein gewisser Vorrat an Kenntnissen; was sie nicht zu formen versuchen, ist die persönliche Stellungnahme, die sich frei entfalten kann“³⁴⁾.

Neurath glaubte durch emotionsfreie, sachliche Information über einfache Bildzeichen einen Beitrag zur Organisation internationaler Verständigung leisten zu können³⁵⁾. Der Demonstration quantitativ ausgedrückter sozialer Mißverhältnisse sollte in der Realität der Ausgleich sozialer Ungerechtigkeit durch Reformen folgen. Bildordnung und Gesellschaftsordnung sollten sich wechselseitig bedingen. Ziel der Bildpädagogik war die optimale Organisiertheit der Gesellschaft durch bildstatistische Organisation der Informationen über die Gesellschaft³⁶⁾.

Durch wertneutrale Bildlogik werden gesellschaftliche Widersprüche verdeckt

Die Wertung von Erkenntnistatsachen wurde demnach in der Bildstatistik als unwissenschaftlich und ideologisch disqualifiziert. Ein Sachbild der Bildstatistik sollte, so Neurath, „nur solche Elemente enthalten ... die in einer systematischen Beschreibung wissenschaftlich nötig wären“³⁷⁾. Durch die Anordnung und Verknüpfung von Form, Farbe und Schrift soll der Betrachter so durch das Sachbild geführt werden, daß die wesentlichen Aussagen zuerst wahrgenommen werden, während die notwendigen Einzelheiten erst danach hervortreten. Zuerst erläuterte ein sogenanntes Kopf- oder Führungsbild den Inhalt des Sachbildes, darauf folgte die Bildargumentation, die wie ein Text in Zeilen von oben nach unten und von links nach rechts gelesen wurde, ggf. ergänzt durch hinweisende Linien und Pfeile. Die Gliederung „zielt darauf ab, daß man das, was man logisch nacheinander darlegen will, optisch nacheinander erfassbar macht“³⁸⁾. Da das System der Bildstatistik auf visuelle Darstellung von Zahlenrelationen basiert, sind dem Betrachter allerdings nur Verhältnisurteile möglich. Die verdinglichten Regeln formaler, mathematischer Logik, nach denen

in der Bildstatistik Erkenntnistatsachen „geordnet“ werden, zwingen eine in sich widersprüchlich organisierte Gesellschaftsstruktur in eine homogene Bildstruktur. Gesellschaftliche Konflikte werden in Zahlenrelationen aufgelöst^{38a}). Die Entwicklung des Denkens aber geht über die Regeln formaler Logik hinweg, entwickelt eine eigene „Logik der Metaphern“³⁹), der verblüffenden Konfrontationen und Kombinationen von heterogenen Bildern. „Wer statisch in der Bildlogik verhaart, setzt sich selbst gefangen.“⁴⁰) Die positivistische Sprachkritik Carnaps und des Wiener Kreises, die jede Mehrdeutigkeit, Metaphork, Ironie etc. als metaphysisch und unwissenschaftlich ablehnt, sich nur um formale Logik kümmert und alles Ideologische tilgen will, entpuppt sich selbst als ideologisch.

Protokolle sozialer Verhältnisse: Die politische Grafik von G. Arntz bis 1927

G. Arntz stufte seine bildstatistischen Arbeiten nüchtern als „quantitativ-kritisch“ gegenüber seinen gleichzeitig entstandenen „qualitativ-kritischen“ Holzschnitten und Ölgemälden ein⁴¹). Für ihn war die „demokratische Objektivität“ der Bildstatistik nur ein Beginn. „Die weitere Anwendung und Ausbildung hängt nicht zum wenigsten von demjenigen ab, der sie benutzt zu einer Aktivierung des Umbildungsprozesses der Weltauffassung.“⁴²)

In der politischen Grafik bis 1927 entwickelte er den Bildstandard und die Argumentationsweise in Bildzeilen, die er später unter Anleitung O. Neuraths in der Bildstatistik systematisierte. In seiner Holzschnittfolge „Zwölf Häuser der Zeit“ (1927) protokolliert er kommentarlos soziale Verhältnisse. Die Blätter „Krankenhaus“, „Bordell“, „Fabrik“, „Bank“, „Kaserne“, „Gefängnis“, „Hotel“, „Kaufhaus“ usw. versinnbildlichen jeweils einen Lebensbereich in der kapitalistischen Gesellschaft. Die Situation wird in drei Zeilen erzählt, die noch einmal in einzelne Bildfelder unterteilt sind. Die Bildzeilen erläutern sich entweder wechselseitig (z. B. „Bordell“) oder steigern sich inhaltlich von oben nach unten, z. B. auf dem Holzschnitt „Kaserne“. Der formale Drill auf dem Kasernenhof endet mit dem Abrichten zum Töten von Menschen. Auf der Grafik „Kaufhaus“ werden die Bildzeilen (Kaufhausetagen) inhaltlich genutzt und durch den Fahrstuhl in der Mitte miteinander verbunden.

Die Gesellschaftskritik springt nicht ins Auge, sie muß erst aus den formalen Verknüpfungen der Bildgegenstände erschlossen werden. Die Beziehungslosigkeit der Menschen untereinander und zu den sie umgebenden Dingen innerhalb einer zellenartig aufgeteilten labyrinthischen Welt ist der gemeinsame Inhalt der Holzschnittfolge, der der übergreifenden gitterförmigen formalen Struktur entspricht. Die Kritik ist in vielen Details enthalten, wie z. B. den Streifen der Gefängnisuniform, die mit den Gitterstäben der Zelle korrespondieren, im Paragraph als

Henkershaken oder der Mutation der Fabrikarbeiterhände zu Greifzangen. Gegenstände wie Gitter und Streifen oder der Fleischerhaken werden zu Metaphern, deren anschauliche Ähnlichkeiten mit Erscheinungen der kapitalistischen Gesellschaft auf wesentliche Charakteristika kapitalistischer Unterdrückungsverhältnisse verweisen.

Arntz verfährt hier gemäß der für die Kölner Progressiven programmatischen Absicht Seiwerts, in seiner konstruktivistischen Bildform, „eine allem Sentimentalen und Zufälligen entkleidete Wirklichkeit darzustellen, ihre Funktionen, ihre Gesetzlichkeit, ihre Beziehungen und ihre Beziehungen innerhalb des Bildrahmens und seiner Gesetzlichkeit sichtbar werden zu lassen“⁴³).

Die Bildform selbst sollte inhaltliche Analyse und Kritik der Verdinglichung des Menschen im kapitalistischen Produktionsprozeß sein. „Wir zeigen die Starre und Enge unserer Lebensformen auf und die Kräfte, die die Zusammenballung an den Konzentrationspunkten, an den Arbeitsstätten bejahen und sie zur Aufhebung eines Lebens bringt, daß Oben und Unten verewigen möchte. Wenn Inhalt, dann die Auseinandersetzung zwischen Kapital und Arbeit.“⁴⁴)



G. Arntz: „Oben und Unten“ (in: politieke preuten tussen twee oorlogen, Nijmegen 1973, Abb. 24)

Vom Konstatieren sozialer Verhältnisse zum dialektischen Operieren mit Bildern: Die politische Grafik der 30er Jahre

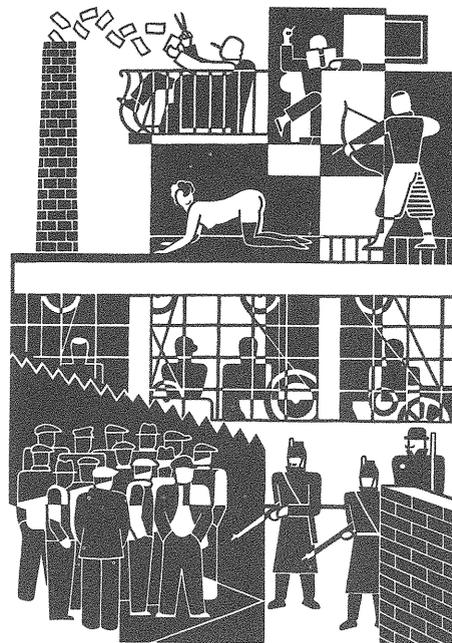
Arntz erkannte schon bald, wie sehr ihn die Arbeit an der Bildstatistik mit ihrer von Neurath geprägten nüchternen Sachlogik einengte. Ein dialektisches Operieren mit Bildern war nicht möglich, „da die Proportionen durch die Realität der Menge von Dingen gegeben ist“⁴⁵). Sein

Ziel aber war es „unser heutiges Leben zu analysieren, Forderungen zu stellen und dem Erkannten einen Druck zur Realisierung zu geben“. Dazu mußte er „von der bloßen Konstatierung zur lebendigen Aufforderung, zur Änderung“⁴⁶) gesellschaftlicher Verhältnisse in seiner politischen Kunst fortschreiten. Die Bildausage wurde in den ab 1930 entstehenden Schnitten so pointiert, daß aus der Beschreibung sozialer Verhältnisse die Konfrontation von Herrschenden und Beherrschten geradezu ins Auge springt und nach Veränderung schreit^{46a}).

Antithetische Bildstruktur als Ausdruck einer antagonistischen Gesellschaftsordnung

Die kritische Beschreibung sozialer Verhältnisse emotionalisiert Arntz durch eine antithetische Bildstruktur als Ausdruck des antagonistischen Charakters der kapitalistischen Gesellschaft.

Bereits das Blatt „Wohnhaus“, der schon vorgestellten Holzschnittfolge „Zwölf Häuser der Zeit“, benutzt das Konfrontationsprinzip, um die Wohnverhältnisse von Bourgeoisie und Proletariat (Dusche statt gußeisernem Waschbecken, Weite und Licht an Stelle von Enge und Dunkelheit) gegenüberzustellen. Die



G. Arntz: „Arbeitslose“, Abb. 26

Stoßrichtung der Aussage ist dabei aber noch durch die Anordnung der herrschaftlichen Wohnung in der Mitte zwischen zwei Proletarierwohnungen nicht eindeutig genug.

Auf dem Blatt „Oben und Unten“ (1931) dagegen kontrastiert die schwarze Fläche des Blattes, die zwei Szenen aus einem Kohlebergwerk unter Tage zeigt, eindeutig mit der weißen Fläche über Tage, in

der sich der Besitzer des Bergwerks auf einer Luxuslimousine mit seiner Geliebten amüsiert.

Die Grafik „Arbeitslose“ (1931) benutzt das Fabrikdach als Trennungslinie zwischen der Welt der sich vergnügenden Bourgeoisie und den Arbeitern.

In beiden Fällen wird die Konfrontation von Herrschenden und Beherrschten in Form von zwei grafisch als Einheiten gestalteten Blöcken zugleich überlagert durch das Dreizeilenschema, das wir von der Holzschnittserie „Zwölf Häuser der Zeit“ her kennen. Der Drei-Phasen-Rhythmus ermöglicht zusätzliche inhaltliche und formale Akzentuierungen. Die Schilderung der Monotonie des Arbeitsprozesses (Kohleabbau, Bedienung der Maschinen in der Fabrik) in der mittleren Bildzeile, die mit distanzierter Sachlichkeit durchgeführt ist, wird durch zwei weitere Bildzeilen interpretiert in Hinblick auf Ursache und Folge kapitalistischer Lohnarbeit. Auf dem Blatt „Oben und Unten“ findet die Szene mit dem Unternehmer, der in Erobererpose seine Geliebte umarmt, ihren emotionalen Kontrapunkt in der Bergung eines verunglückten Bergarbeiters. Auch die „Arbeitslosen“, die vom Werkschutz und Schupos am Betreten des Fabrikgeländes gehindert werden, sind als Ausdruck der sozialen Folgen kapitalistischer Ausbeutung emotional kontrastiert durch die Szenen bourgeois Müßiggangs auf dem Fabrikdach, wo u. a. dem Kapitalisten die Wertpapiere aus seinem Schornstein in den Schoß flattern, deren Coupons er nur noch abschneiden muß.

Auf diese Versuche zu einer Aktivierung des Betrachters durch Konfrontation affektbesetzter Bilder (Arbeitslosigkeit des Proletariats-Müßiggang der Bourgeoisie) folgen Handlungsaufforderungen

gen, wie sie sich etwa aus der Kombination der zwei Grafiken „Krisis“ und „Fabrikbesetzung“ (beide 1931) ergeben. Der Holzschnitt „Krisis“ zeigt die herrschende Klasse im obersten Stockwerk des „Staatsgebäudes“ auf den von ihr angehäuften Waren sitzend, die das mittlere Stockwerk (auch hier Dreigliedrigkeit des Bildaufbaus) bis zur Decke anfüllen. Der Fabrikant (nach der Methode der Bildstatistik durch gekreuzte Hämmer auf dem Revers als Bergwerksbesitzer ausgewiesen) legt den Arm um einen Minister, der eine Dokumentenmappe mit dem Reichsadler unter dem Arm hält (Bündnis von Staat und Kapital). Neben ihm eine Dame der Gesellschaft und ein Vertreter des Großgrundbesitzes (Sichel auf dem Revers). Der vom Kleinbürgertum dominierte Kleinhandel, dessen Vertreter hinter einem Ladentisch mit Dollarzeichen hantieren, vermittelt im Erdgeschoß zwischen dem Kapital und den von ihren Produkten ausgesperrten Proletariern vor dem Staatsgebäude. Gleichsam im Treppenhaus des kapitalistischen Staates erfüllen die kleinbürgerlichen Zwischenschichten ihre staatserhaltenden Funktionen: Der Polizist bewacht den Zugang zu den Waren, darüber im Mittelgeschoß betätigt sich die Bürokratie als Warenregistrator. Der die Menge fotografierende Reporter schließlich vertritt die bürgerlichen Medien, die das Proletariat nur aus der Vogelperspektive sehen. Als Pendant zu dieser Grafik kann das Blatt „Fabrikbesetzung“ (1931) gelten. Das Aufgreifen derselben Bildstruktur (dreistöckiges Gebäude und Menschenmassen davor) erinnert den Betrachter an das Blatt „Krisis“ und zeigt ihm, wie die restriktive kapitalistische Krisenpolitik von den Arbeitern beantwortet werden muß. Das Proletariat steht nicht mehr abwartend vor dem Gebäude, es hat sich bewaffnet. Gruppen von Arbeitern sind

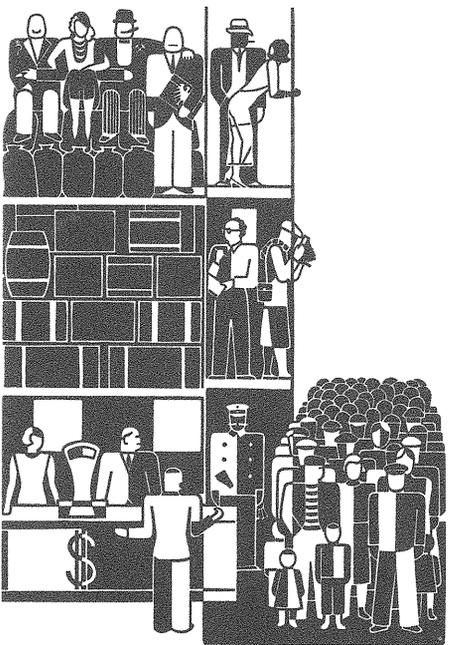
in das Fabrikgebäude eingedrungen und machen im Mittelgeschoß dem Meister klar, daß er seine Rolle als Handlanger des Kapitals ausgespielt hat, während im obersten Stockwerk der Fabrikboß mit Gewehr im Anschlag in Schach gehalten wird.

Arntz Grafiken der frühen 30er Jahre gehen über das kritische Beschreiben gesellschaftlicher Verhältnisse hinaus. Die Gegenüberstellung widersprüchlicher Tatbestände (Arbeitslosigkeit des Proletariats-Müßiggang der Bourgeoisie) zwingt zur Stellungnahme, fordert Veränderung heraus.

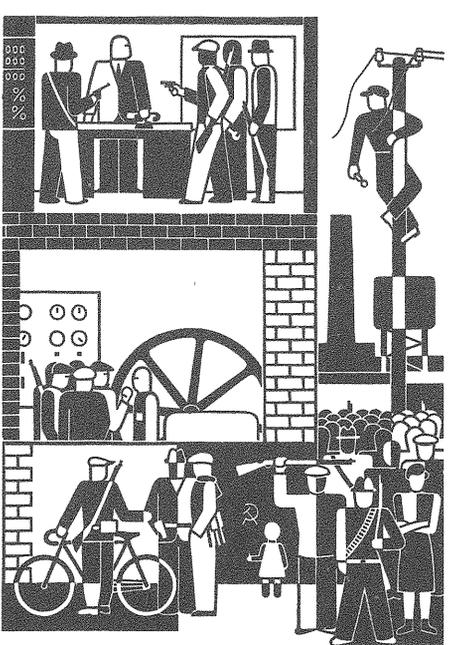
Im Holzschnitt „Das Dritte Reich“ (1934) analysiert Arntz das hierarchische System der totalitären Diktatur mit den Munitionsarbeitern an der Basis, dem Kapitalisten im Hintergrund und dem Führer an der Spitze. Die einzelnen Bildsymbole für gesellschaftliche Klassen, Stände und Institutionen, wie sie auch von der Bildstatistik verwendet werden, fügt Arntz zum pyramidenförmigen Sinnbild einer autoritären Ständehierarchie zusammen. Der von Arntz entwickelte Bildgedanke ist mehr als ein bloßes Additionsresultat, das im Sinne der Bildstatistik Klassen, Stände und Institutionen der nationalsozialistischen Diktatur repräsentiert. Im Sinnbild der Gesellschaftspyramide versucht Arntz sich dem „realen Nichtbildlichen“ des Dritten Reiches zuzuwenden, „ohne jede Illusion, es bereits völlig erfaßt zu haben“⁴⁷).

Vermittlung von Anschaulichkeit und begrifflicher Analyse

Arntz sah deutlich die emanzipatorischen Grenzen einer Bildpädagogik, die mit der Herablassung der rationalistischen Frühaufklärung fordert, „dem, der nicht viel Verstand besitzt, die Wahrheit durch ein Bild zu sagen“⁴⁸). Die Unanschaulichkeit des Kapitalismus, bedingt durch die Wertabstraktion, die man nicht „abbilden“ kann, erfordert, wie wir festgestellt haben, den Bruch mit dem Unmittelbaren. Dem begreifenden Denken ist der direkte Weg zur Einsicht in die Widersprüchlichkeit der kapitalistischen Gesellschaft versperrt. Wie Holzkamp nachgewiesen hat⁴⁹), geht die Wahrnehmung in ihren Organisations Tendenzen „auf Eindeutigkeit, Abgehobenheit, Geschlossenheit: Dies Ding ist entweder dies oder das“⁵⁰). Die Wahrnehmung isoliert gegenständliche Einheiten, die sich scheinbar nicht umeinander kümmern. Eine auf reinen Empirismus reduzierte Wissenschaft (vgl. dazu unsere Ausführungen zur engen Verbindung von Bildstatistik und Neopositivismus) zerreißt daher die objektiven Zusammenhänge, bzw. stiftet „Oberflächenbeziehungen als sparsamsten Resultanten der sensorisch gegebenen Information“. Wahrnehmung als „Zusammenhangsblindheit“ ist zugleich „Widerspruchsblindheit“⁵¹). „Durch die sinnliche Erfahrung organisiert sich die Alltagswelt des Menschen in der bürgerlichen Gesellschaft zu einer festgefügt, überschaubaren, fraglosen Ordnung, bei der man stets weiß, woran man ist, die



G. Arntz: „Krisis“, Abb. 25



G. Arntz: „Fabrikbesetzung“, Abb. 30



G. Arntz: „Das Dritte Reich“, Abb. 32

sich mit der vordergründig-alltäglichen Praxis ... nahtlos zusammenfügt.“⁵²⁾

Der Bildgedanke muß daher die Ebene unmittelbarer Anschauung konkreter Dinge verlassen. Er operiert mit Bildvorstellungen, ohne ihnen verhaftet zu sein⁵³⁾. Die erstarrten Bedeutungen der Bilder im Verständigungscode der herrschenden Klasse werden durch Konfrontation (antithetische Bildstruktur) und Kombination (Allegorie-Montage) gesprengt. Bild und begriffliche Abstraktion bedingen sich dabei wechselseitig. Das Modell ihrer Vermittlung ist die Ambiguität der Metapher.

Die Komposition des Holzschnittes „Krieg“ (1931) beruht auf einem mehrdeutigen Bildgedanken. Von links oben nach rechts unten betrachtet, fällt zu-

nächst die Gruppe gestikulierender Vertreter der herrschenden Klasse (Kapitalist, Richter, Priester, Offizier) in ihrer Funktion als Kriegstreiber auf. Ihre Zurufe gelten offensichtlich den von ihrem Meister kommandierten, aus der Fabrik in Reih und Glied marschierenden Arbeitern. In Uniformen gesteckt, von einem Unteroffizier befehligt, fallen sie auf dem Schlachtfeld. Der schwarze Balken, der ihren Marsch in den Krieg als Handlungsachse markiert, verbindet zusammen mit dem ihn kreuzenden Querbalken die einzelnen Bildaussagen zu einer Argumentationsfolge, die etwa gelesen werden könnte: Die Bourgeoisie steckt die Arbeiter in Uniform und treibt sie in den Tod.

Die gekreuzten Balken können sowohl der drohende Schatten eines riesigen

Bombenflugzeuges sein (so Arntz' eigene Interpretation) bzw. ein Gummiknüppel oder Kanonenrohr, wenn man nur den kürzeren abgerundeten Querbalken betrachtet als auch das unerbittliche Schreiten der kapitalistischen Kriegsmaschinerie über Leichen symbolisieren. Unbewußt assoziiert der Betrachter die Allegorie des Todes als Sensenmann. Das von der Reaktion oft benutzte Sinnbild des unaufhaltsamen Schicksals, das durch die Lande zieht und seinen Tribut fordert⁵⁴⁾, wird hier durch die eindeutige Bestimmung des „Schicksals“ als die Bourgeoisie, die das Proletariat in den Krieg treibt, in entlarvender Weise umfunktioniert.

Der schnelle Wechsel der Regierungsformen in der parlamentarischen Demokratie, der vom Wahlgang offensichtlich nicht beeinflusst wird, veranschaulicht der Holzschnitt „Wahldrehscheibe“ (1932). Während rechts unten die Bürger ihre Stimmzettel in die Urnen werfen, links davon die Rätekommunisten dagegen die Wahl boykottieren⁵⁵⁾, rotiert über den Köpfen der Menschen das Roulette der austauschbaren Regierungsformen: rechts Konservative im Bündnis mit dem Militär, Nationalsozialisten zusammen mit dem Kapital und katholisches Zentrum; links die Sozialdemokraten, die vor einem Fabrikanten buckeln, während ihr auf ein Demonstrationsschild gemalter Arbeiter drohend die Faust ballt (vgl. die satirische Bildfolge von D. Moor), darunter Rotfrontkämpfer, hinter dem ein Bolschewist, symbolisiert durch Hammer und Sichel, steht.

Die allegorische Bildidee: parlamentarische Demokratie als Roulette, als ein Glücksspiel mit ungewissem Ausgang, benutzt eine gängige Bildvorstellung (rotierende Scheibe = Glücksspiel), um sie satirisch auf die politische Situation in Deutschland kurz vor der Machtergreifung der Nationalsozialisten anzuwenden.

Bildwitz contra moralisierende Karikatur

G. Arntz scheut nicht vor satirischen Mitteln zurück, die den Gegner der Lächerlichkeit preisgeben, seine Macht relativieren und ihn als besiegbar darstellen. Gelegentlich greift er in seinen späteren Holzschnitten auch mit satirischer Absicht auf physiognomische Merkmale zurück, wenn er z. B. auf dem Blatt „Arbeitslose“ den Müßiggang des Kapitalisten durch Speckfalten im Nacken⁵⁶⁾, die Brutalität des Unternehmers in „Fabrikbesetzung“ durch den Mussolini-Look (vorgescho-benes Kinn und Glatze) karikiert.

Der Einsicht Seiwerts und Hoerles⁵⁷⁾ folgend, daß es sich bei den Angehörigen der herrschenden Klasse nur um Personen handelt, „soweit sie die Personifikation ökonomischer Kategorien sind, Träger von bestimmten Klassenverhältnissen und Interessen“⁵⁸⁾, lehnt er jedoch prinzipiell die moralisierende, statt Klassenbewußtsein blinden Haß erzeugende Karikatur ab. Ein zentraler Programmpunkt der Kölner Progressiven war die Überwindung individualistischer, personalisierender Charakterisierung des typischen

Kapitalisten in der Art der dekadenten Bürgerphysiognomien von G. Grosz und O. Dix⁵⁹⁾.

Der Betrachter soll sich nicht auf einen personalisierten Gegner fixieren. Seine Emotionalisierung durch affektbesetzte Bilder und satirischen Bildwitz galt es aufzuheben im begreifenden Erkennen gesellschaftlicher Zusammenhänge. Allein das konfrontierende, kombinierende und satirisch verfremdende und entlarvende Verfahren⁶⁰⁾ eines Denkens in Bildern (im Gegensatz zu einer mechanischen Illustration von Gedanken) ermöglicht eine Vermittlung von Anschaulichkeit und begrifflicher Analyse. der satirische Bildwitz des Holzschnitts „Fürs Vaterland“ (1936) z. B. liegt in der Metamorphose von Fabrikarbeitern, die als Soldaten in den Krieg ziehen, unter der Einwirkung von Giftgaswolken in Skelette und Grabkreuze. Emotionale Bilder (Gerippe, Kreuze) verbinden sich mit einer Analyse der Ursache des Krieges (Kapitalist mit Geldsack auf dem Fabrikgebäude) und seiner ideologischen Verschleierung (Offizier mit Standarte und der Inschrift: Fürs Vaterland).

Eckhart Gillen



G. Arntz: „Krieg“, Abb. 27

¹⁾ Vgl. die biografischen Angaben im Katalog. Arntz, der abstrakt arbeitete, kam durch seine Bekanntschaft mit Seiwert und Hoerle seit 1920 zum figurativen Konstruktivismus. Tschinkel lernte Seiwert über die „Aktion“ kennen. Konstruktivistische Anregungen bekam er auch 1925 durch eine Ausstellung sowjetischer Kinderbücher in Prag. Der Holländer Peter Alma war beeinflusst durch Mondrian, van Doesburg und Gerd van der Leek.

²⁾ Vgl. Marie Neurath, Zum 40. Geburtstag des Gesellschafts- und Wirtschaftsmuseums in Wien, in: Arbeit und Wirtschaft, Juni 1965, S. 24.

³⁾ Zitiert n. Herbert Koberstein, „Wiener Methode der Bildstatistik“ und „International System of Typographic Picture Education“ (ISOTYPE), Diss., Bremen 1969, S. 19.

⁴⁾ Titel eines Aufsatzes von O. Neurath, in: Survey Graphic, September 1933, New York, Vol. 22.

⁵⁾ O. N., Gesellschafts- und Wirtschaftsmuseum in Wien, in: Österreichische Gemeindezeitung, Wien, 2. Jg., 1925, zitiert n. Koberstein, a. a. O., S. 20.

⁶⁾ Das Gesellschafts- und Wirtschaftsmuseum ging aus einem 1923 auf Initiative von O. Neurath entstandenen Museum für Siedlung und Städtebau hervor. Um die Jahreswende 1924/25 wurde unter Beteiligung der Gemeinde Wien, der Arbeiter- und Angestelltenkammer und den Sozialversicherungsinstituten der Verein „Gesellschafts- und Wirtschaftsmuseum Wien“ gegründet. Im Dezember 1927 bekam das Museum die „Volkshalle“ im Neuen Rathaus zur Verfügung gestellt (vgl. Marie Neurath, Zum 40. Geb. . . ., a. a. O., S. 24; vgl. auch: Koberstein, a. a. O., S. 4f.). Neben der Zentralausstellung im Rathaus, die Schautafeln über Weltwirtschaft, Deutschland und Österreich, Arbeiterbewegung, die sozialen Probleme der Wiener Bevölkerung etc. umfaßte, gab es im Interesse der Dezentralisation der Bildungsmittel in Außenbezirken weitere Dauerausstellungen (vgl. Koberstein, a. a. O., S. 9; O. Neurath, Bildhafte Pädagogik im Gesellschafts- und Wirtschaftsmuseum in Wien, in: Museumskunde, Neue Folge III, H. 3, Berlin, S. 127).

1930 entsteht das dem Museum eng verbundene Institut Mundaneum Wien, dessen Aufgabe sein sollte, die Wiener Methode der Bildstatistik international zu verbreiten. Größte gesellschaftliche Wirksamkeit fand die bildstatistische Methode in der Sowjetunion. Ein Dekret des Rates der Volkskommissare der UdSSR verpflichtete 1931 „alle öffentlichen und genossenschaftlichen Organisationen, Gewerkschaften und Schulen . . .“, die Bildstatistik nach der Methode Dr. Neurath anzuwenden.“ Zur Verbreitung dieser Methode diente das 1931 errichtete Institut

Isostat in Moskau, an dem Arntz und seine Mitarbeiter aus Wien bis 1934 sowjetische Kader ausbildeten (vgl. Koberstein, a. a. O., S. 11).

Im Februar 1934 wurde nach dem Rechtsputsch in Österreich das Museum in Abwesenheit von O. Neurath, der sich damals gerade in Moskau aufhielt, geschlossen. Bis 1938 wird das Museum unter der Bezeichnung „Österreichisches Institut für Bildstatistik“ kommissarisch weitergeführt. Unter den Nationalsozialisten wird es als „Institut für Ausstellungstechnik und Bildstatistik“ Propagandazwecken nutzbar gemacht. Nach dem Krieg 1947 gründet Franz Rauscher den Verein „Österreichisches Institut für Gesellschafts- und Wirtschaftsstatistik“, der sich nach Rückstellung des Institutsvormögens 1949 den alten Vereinstitel „Österreichisches Gesellschafts- und Wirtschafts-museum“ gibt (vgl. Franz Rauscher, Zum 40. Geburtstag . . ., a. a. O., S. 26; Kobersteins Angaben, vgl. S. 13, sind dagegen ungenau).

O. Neurath ging 1934 in die Emigration nach Holland, wo er an der bereits seit 1933 bestehenden „International Foundation for Visual Education“ in Den Haag seine bildpädagogische Tätigkeit fortsetzte. Die Wiener Methode wird ihrem internationalen Charakter entsprechend in ISOTYPE („Int. System

of Typographic Picture Education“) umbenannt. Daneben entsteht in Personalunion das Mundaneum Den Haag, dem sich als Dachorganisation Mundaneum in allen Ländern der Welt anschließen sollten.

⁷⁾ „But a photograph is not a conceptual analysis, and it is just that which the simple-minded need . . . To come to the point, an abstract formula is educationally as useless as is a naturalistic reproduction. We could not photograph social objects . . . They can be demonstrated only through symbols.“ (O. Neurath, Museums of the Future, a. a. O.).

⁸⁾ Vgl. O. Neurath, Museums of the Future, a. a. O. ⁹⁾ Bernadin de Saint-Pierre führte alle Formen auf die gerade Linie, den Kreis, die Ellipse und die Parabel zurück. Daraus, so meinte er, könne man wieder alle Formen der Natur ableiten (Etudes de la Nature, II, Paris 1784, S. 122; zitiert n. W. Hofmann, Von der Nachahmung zur Wirklichkeit, S. 56, Anm. 21). Der Jugendstil organisierte die Wahrnehmung neu, indem er die der Perspektive verpflichtete traditionelle Bildgrammatik auf die Linie in der Fläche orientierte. Der englische Jugendstilzeichner Walter Crane schreibt 1902 in seinem Buch „Linie und Form“, 74: „Würfel, Kugel, Ellipse, Kegel und Pyramide . . . stellen sich dem Lernenden als ele-



G. Arntz: „Wahldrehscheibe“, Abb. 31

mentare Prüfsteine der Zeichenkunst dar ... Da diese Formen einfacher und regelmäßiger als die der Natur sind, führen sie das Problem der Zeichnung auf seine einfachsten Bedingungen zurück.“ (Zitiert n. Hofmann, a. a. O., S. 56, Anm. 21).

¹⁸⁾ Z. B. Berufsbezeichnungen, Sammelbezeichnungen (Wald), Stoffbezeichnungen (Wasser, Gummi), Zustandsbezeichnungen (Arbeitslosigkeit, Müdigkeit), Tätigkeitsbezeichnungen (Essen, Arbeiten) usw.

¹⁹⁾ Umberto Eco, Einführung in die Semiotik, München 1972, S. 202.

²⁰⁾ H. H. Holz definiert das Symbol dialektisch als „übergreifendes Allgemeines, das zugleich es selbst (also Sinn-Bild) und sein Gegenteil (also unbildlicher Sinn) ist.“ (Prismatisches Denken, in: Über Walter Benjamin, Frankfurt/M. 1968, S. 75).

²¹⁾ Kunst ist nach Lévi-Strauss ein Zeichentatbestand, der zwischen dem sprachlichen Zeichen und dem Gegenstand selbst stehe. D. h. in der Kunst bestehen Beziehungen zwischen ihrem Zeichen und dem Gegenstand, der dies Zeichen inspiriert habe. Ohne diese ikonische Beziehung wäre das Zeichen willkürlich und konventionell wie die Sprache. Bei einer totalen Nachahmung des Gegenstandes hätte die Kunst keinen Zeichencharakter mehr. Strauss' Nach-

weis, die Kunst sei nach demselben doppelten Gliederungstyp wie die Sprache strukturiert, wird von U. Eco kritisiert, da er sich auf dogmatische Annahmen stütze. Eco stellt dagegen fest: „Es gibt Kommunikationscodes mit verschiedenen Gliederungstypen oder auch ohne Gliederung.“ (U. Eco, a. a. O., S. 233.)

²⁴⁾ Die französischen Karikaturisten versuchten sich Mitte des 19. Jahrhunderts anlässlich der Weltausstellungen in Paris in der Klassifizierung der aus aller Welt einströmenden Besucher. Um diese Zeit entstand der Typus des Kapitalisten mit Bauch, Zigarre und Zylinder. Die in den Karikaturen manifestierte Tatsache, daß Beruf und soziale Stellung die Erscheinungsweise (Kleidung, Habitus) prägen, wurde von der zu dieser Zeit entstehenden Soziologie zum erstenmal im Begriff vom „Rollenverhalten“ erfaßt (Emile Durkheim). (Vgl. Kat., Weltausstellungen im 19. Jahrhundert, München, S. 44.)

²⁵⁾ „Das Bild im Feld der allegorischen Intuition ist Bruchstück, Rune ... Der falsche Schein der Totalität geht aus“ (W. Benjamin, Ursprung des deutschen Trauerspiels, Frankfurt/M. 1963, S. 195).

²⁶⁾ Peter Bürger, Theorie der Avantgarde, Frankfurt/M. 1974, S. 94.

¹⁷⁾ Dieses Verfahren entspricht der Montage, wie sie von den sowjetischen Konstruktivisten und Fotomonteuren der 20er Jahre zum erstenmal politisch angewandt wurde.

¹⁸⁾ Der russische Formalist Sklovskij schreibt 1914 in seinem Aufsatz „Auferweckung des Worts“: „Das Gewohnte wird nicht wahrgenommen, nicht gesehen, es wird nur wiedererkannt.“ „Wenn wir uns über die allgemeinen Gesetze der Wahrnehmung klar werden, dann sehen wir, daß Handlungen, wenn man sich an sie gewöhnt hat, automatisch werden.“ (Zit. n. Jan Knopf, B. Brecht, Ein kritischer Forschungsbericht, Frankfurt/M. 1974, S. 19.) Sklovskij führt in diesem Zusammenhang zum erstenmal den Begriff der Verfremdung (ostraneniye = Seltammachen) ein, als ein Mittel, die Dinge wieder neu zu sehen. Allerdings geht es ihm, wie Knopf schreibt, „um die Wiederherstellung einer gleichsam ursprünglichen Naivität, nicht aber um die Beseitigung entfremdeter Wirklichkeit und ihre Erkenntnis“ (J. Knopf, a. a. O., S. 19).

¹⁹⁾ Vgl. Teil I, den Abschnitt „Das Bild als Zeichen“.

²⁰⁾ Gerd Arntz, Zur Methode des Gesellschafts- und Wirtschaftsmuseums in Wien, in: a-z, Nr. 9, 1930, S. 34 des Nachdrucks, Köln-New York 1969.

²¹⁾ Zu den folgenden Ausführungen, vgl. die Stichworte Einheitsprache, Einheitswissenschaft, Empirio-kritizismus, Empirismus, Physikalismus, Positivismus, Objektivismus und Sensualismus des Philosophischen Wörterbuchs, Bd. 1 + 2, Berlin (DDR) 1970.

²²⁾ G. Berkeley, „Esse is percipi“. Zit. nach Manfred Diersch, Empirio-kritizismus und Impressionismus, Berlin (DDR) 1973, S. 25.

²³⁾ M. Diersch, a. a. O., S. 25: „Die angestrebte gnos-eologische Indifferenz führt zu logischen Widersprüchen, die sich auch in terminologischer Unsicherheit zeigen. Mach spricht einmal von ‚Empfindungen‘ und dann wieder von ‚Elementen‘. Beide Begriffe verwendet er im identischen Sinne. Er möchte durch die terminologische Manipulation den Inhalt des Begriffs Empfindungen objektivieren und ihn auf philosophisch neutralen Boden stellen. Demnach sollen auch Empfindungen ohne Empfindenden vorgestellt werden können.“

²⁴⁾ Avenarius, Kritik der reinen Erfahrung, Bd. 1, S. 36, zit. n. Diersch, a. a. O., S. 32.

²⁵⁾ Die Sinneserkenntnis ist nicht Resultat der Einwirkung von Objekten auf die Sinnesorgane, sondern die Objekte sind Resultat der sinnlichen Erkenntnis. „Nicht die Körper erzeugen Empfindungen, sondern Empfindungskomplexe bilden die Körper ... alle Körper (sind) nur Gedankensymbole für Empfindungskomplexe.“ (Mach, Analyse d. Empfindungen, S. 20, zit. n. Diersch, 24.)

²⁶⁾ E. Mach, Die Analyse der Empfindungen und das Verhältnis des Physischen zum Psychischen, Jena 1911, S. 19. Aufgabe der Wissenschaften sei es, die Gesetze des Zusammenhangs der Empfindungen und Vorstellungen klarzustellen. (Psychophysik) „An die Stelle der nicht beständigen Körper“ tritt „das beständige Gesetz, welches den Wechsel der Eigenschaften und ihrer Verknüpfungen überdauert“ (Analyse der Empfindungen ... a. a. O., S. 294).

²⁷⁾ „Es gibt nur die logische Notwendigkeit ... eine physikalische Notwendigkeit existiert nicht.“ (Mach, Prinzipien der Wärmelehre, 2. Aufl., S. 437, zit. n. Diersch, a. a. O., S. 30.)

²⁸⁾ Mach, Geschichte und Wurzel des Satzes von der Erhaltung der Arbeit, 1. Aufl., S. 35, zit. n. Diersch, a. a. O., S. 31.

²⁹⁾ Die „Intersubjektivität“ der Sprache ist für Carnap durch die „Intersensualität“ physischer Körper bewiesen.

³⁰⁾ Nach Carnap sind Qualitäten etwas Privates, rein Subjektives. Die wissenschaftliche Sprache könne nur Strukturen und dabei lediglich die Stellung der „Qualitäten“ im Gefüge dieser Strukturen erfassen. Jedes Forschungsobjekt stellt nichts anderes als einen Komplex individueller Punkte im Raum-Zeit-Kontinuum dar. Damit verschwinden die qualitativen Unterschiede zwischen den Dingen und Systemen. Die gesamte Wissenschaft wird zur Physik. (Vgl. Phil. Wörterbuch, Bd. 2, Stichwort Physikalismus, S. 843.)

³¹⁾ „From Comenius' ‚orbis pictus‘ an uninterrupted movement leads to modern visual education.“ (O. Neurath, Museums of the Future, a. a. O.) Vgl. auch Koberstein, a. a. O., S. 51.

³²⁾ Vgl. Albert Reble, Geschichte der Pädagogik, Stuttgart 1965, S. 104 ff.

³³⁾ „The purpose of this new encyclopedia, which is only an addition to other encyclopedias, is to give all men a common starting-point of knowledge, to make one united science, forming a connection between the special science and putting together the work of different nations, to give simple and clear accounts of everything as a solid base for our thoughts and our acts, and to make us fully con-

scious of conditions in which we are living.“ (O. Neurath, International Picture language, The first rules of Isotype, London 1936, S. 11.)

31) Marie Neurath, Die Rolle der bildstatistischen Darstellung der internationalen Volksbildung, in: UNESCO, Wien, 1. Jg., 1948, zit. n. Koberstein, a. a. O., S. 52.

Diesen Prämissen zufolge ist es nicht verwunderlich, wenn der bildpädagogische Anspruch der Wiener Methode, die unterprivilegierten Massen über die sozialen Fakten und Zusammenhänge aufzuklären, sich heute reduziert auf die Regelung des Verkehrs in Flughäfen oder anlässlich der Olympiade auf das abstrakte Kommunikationsdesign eines Otto Eichler.

32) „Unsere Arbeit steht unter dem Ziel, mit den grundlegenden Zusammenhängen des menschlichen Lebens vertraut zu machen, um auf dieser Basis die Umwelt besser zu verstehen, gemeinschaftlich zu denken und zu handeln. Das menschliche Wissen soll demokratisiert werden, um damit die Voraussetzungen für eine weltbürgerliche Haltung der Toleranz sowie für ein Bewußtsein der Zusammengehörigkeit zu schaffen.“ (Vgl. Koberstein, a. a. O., S. 51 f.)

33) Die Parallele zu Bogdanovs Auffassung von der Kunst als Instrument der kollektiven Organisation der menschlichen Gesellschaft ist nicht zu übersehen. Er sah in der kapitalistischen Gesellschaft unmarxistisch das Resultat der organisierenden Tätigkeit der Bourgeoisie. Aufgabe des Proletariats sei die Neuorganisation auf der Basis des kameradschaftlichen Kollektivismus. (Vgl. Teil I, Abschnitt Kunst und Arbeit.)

34) O. Neurath, Bildstatistik nach Wiener Methode in der Schule, Wien-Leipzig 1933, S. 10; zit. nach Koberstein, a. a. O., S. 74.

35) Ebda., zit. n. Koberstein, a. a. O., S. 78.

36) Es war gewiß kein Zufall, daß 1931 in der Sowjetunion per Dekret die bildstatistische Methode zur Veranschaulichung des II. Fünfjahrplans in öffentlichen Gebäuden, Schulen etc. eingeführt wurde. Die aus der historischen Zwangslage verständliche Reduktion qualitativer Veränderungen der Gesellschaft in der Transformationsphase vom Kapitalismus zum Sozialismus auf quantitative Faktoren wie Industrialisierung und Produktivitätssteigerung, hatte sich nach dem Sieg der Stalinfraktion (Zentristen) über rechte und linke Opposition soweit verselbständigt, daß die quantitative Methode der Bildstatistik durch-aus den einzelwirtschaftlicher Rationalität verpflichteten Planpräferenzen gemäß war.

37) Ulrich Erckenbrecht, Sprachdenken, Anregungen zu einer emanzipatorischen Sprachtheorie, Kronberg/Ts. 1974, S. 125.

38) Ebda., S. 133 f.

39) Vgl. Ulli Bohnen, Destruktion als Konstruktion, in: Gerd Arntz, Politieke Prenten tussen twee Oorlogen, Nijmegen 1973.

40) Gerd Arntz, Zur Methode des Gesellsch.- u. Wirtschaftsmuseums, in: a-z, Nr. 9, 1930, S. 34 des Nachdrucks, a. a. O.

41) F. W. Seiwert – Gemälde – Graphik – Schriften, hrsg. von Gerd Arntz und August Tschinkel, Prag 1934, S. 3, zit. n. Ulli Bohnen, a. a. O.

42) G. Arntz, Bewegung in Kunst und Statistik, in: a-z, Nr. 8, 1930, S. 29.

43) Ebda.

44) Ebda.

45) a) Im Gegensatz zu Seiwerts These, die Kunst könne nur darstellen, was ist (Kapitalismus) und was sein soll (Kommunismus), sah Arntz die Notwendigkeit, konkrete Handlungsaufforderungen durch seine politische Grafik zu vermitteln. Die Kunst sollte als operatives Mittel der Bewußtseinsbildung den Verlauf der Klassenkämpfe beeinflussen. Zu Seiwerts Überzeugung, der Übergang zur kommunistischen Gesellschaft vollziehe sich gesetzmäßig, vgl. Teil I, den Abschnitt: Das Bild als Zeichen.

46) Erckenbrecht, a. a. O., S. 130.

47) J. F. Gellert, Sämtliche Fabeln und Erzählungen, München 1965, zit. n. Erckenbrecht, S. 130.

48) Vgl. Klaus Holzkamp, Sinnliche Erkenntnis – Historischer Ursprung und gesellschaftliche Funktion der Wahrnehmung, Frankfurt/M. 1973. Insbesondere Kap. 7: Die historische Bestimmtheit der Wahrnehmungstätigkeit des Menschen in der bürgerlichen Gesellschaft.

49) Holzkamp, a. a. O., S. 333.

50) Ebda.

51) Holzkamp, a. a. O., S. 334.

52) Ein Kontakt zu Tretjakovs Theorie des operierenden Künstlers, wie sie um 1930 auch in Deutschland diskutiert wurde und später in die kunsttheoretischen Konzeptionen von Benjamin und Brecht Eingang fand, läßt sich bei Arntz nicht nachweisen.

53) Vgl. Alfred Rethels Totentanzzyklus auf die 48er Revolution.

54) Seiner politischen Überzeugung entsprechend, bekennt sich Arntz hier zu dem in der Klassen-solidarität wurzelnden Rätemandat, wie es von der Allgemeinen Arbeiter-Union (Einheitsorganisation) – AAU (E) – propagiert wurde. Gewerkschaften und Parteien galten als „Hauptindemisse für eine Einigung der proletarischen Klasse und für die Fortentwicklung der sozialen Revolution, die keine Partei- oder Gewerkschaftssache sein kann“ (Manfred Bock, Syndikalismus und Linkskommunismus von 1918–1923,

Meisenheim am Glan 1969, S. 405, zit. n. Ulli Bohnen, a. a. O.).

55) Die Speckfalte wird von Seiwert in seinen Zeichnungen für den „Ziegelbrenner“ (1921) von Grosz übernommen. Auf dem Titelblatt von Heft 4, 1924 der „Aktion“ erscheinen, von Hoerle geschnitten, „die Genickfalten“ der deutschen Bourgeoisie als „das Typische“ als Klassenmerkmal, „das sowohl für Herrn Ebert wie für Herrn Hindenburg paßt“. (Abgebildet in: Kat. „Von Dadamam zum Grüngürtel, Köln in den 20er Jahren“, Kölnischer Kunstverein 15. 3. bis 11. 5. 1975, Die Progressiven.

56) In Seiwerts Zeichnungen zum „Ziegelbrenner“ stehen sich noch individualisierende Karikatur und konstruktivistische Gesellschaftsstruktur gegenüber.

57) K. Marx, Vorwort zum Kapital, Bd. I, zit. n. a-z, Nr. 6, März 1930, Nachdruck, a. a. O., S. 22, Rezension des Fotobuches von August Sander: Antlitz der Zeit.

58) Das Ausspielen einer moralisierenden Karikatur gegen die aufklärerische Analyse von Gesellschaftsstrukturen durch standardisierte Bildfiguren erinnert an den Physiognomienstreit zwischen Lavater und Lichtenberg Ende des 18. Jahrhunderts. Lavater, geprägt durch die Schwarmgeisterei der Geniezeit, definierte in seinen zwischen 1775 und 1778 erschienenen 4 Bänden „Physiognomische Fragmente“ die Physiognomik als „Fertigkeit durch das Äußerliche eines Menschen sein Inneres zu erkennen; das was nicht unmittelbar in die Sinne fällt, vermitteltst irgend eines natürlichen Ausdrucks wahrzunehmen“.

Lichtenberg als Vertreter der kritischen Vernunft fragt dagegen spöttisch: „Was hat aber die Festigkeit des Fleisches mit der Festigkeit des Charakters zu tun? ... Soll das Fleisch Richter sein vom Geist?“ Stattdessen schlägt er vor, aus bekannten Handlungen eines Menschen ... „andere nicht eingestandene zu finden“. (Über Physiognomik wider die Physiognomen. Zu Beförderung der Menschenliebe und Menschenkenntnis; hrsg. von Karl Riha, Reihe deutsche Satiren, Band 3, Steinbach, 1970, Vorwort, S. 10.)

Vgl. auch Karl Riha, Karikatur und Physiognomik, Anmerkungen zum frühen Daumier, in: Kat. Daumier, NGFBK, Berlin Mai/Juni 1974.

59) Gisela Debiel analysiert den verfremdenden Charakter der Komik und Satire. Gemeinsam seien Komik und Verfremdung ihr „distanzierender Grundzug“ und ihr Hang, Gewohntes und Bekanntes zu relativieren. (G. Debiel, Das Prinzip Verfremdung in der Sprachgestaltung B. Brechts. Untersuchungen zum Sprachstil seiner epischen Dramen. Diss. Bonn 1960), S. 78 und 79.



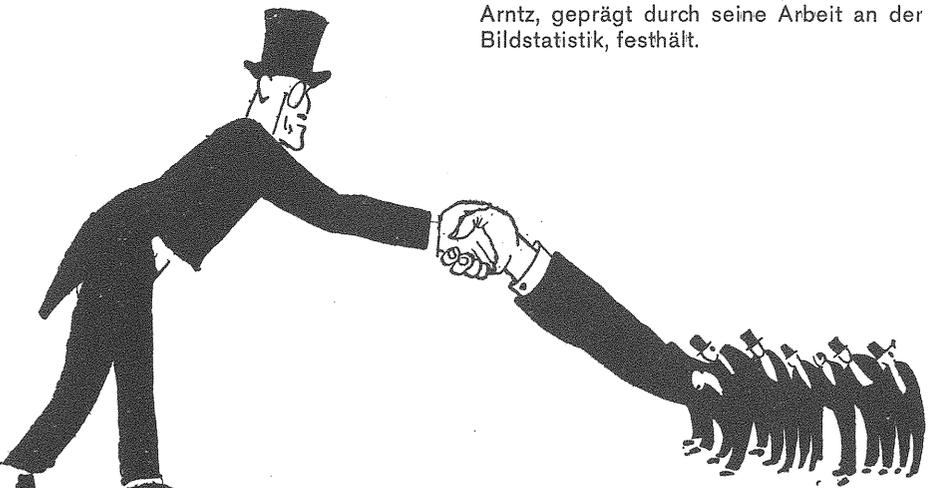
„Wir werden es nicht dulden“



„Wir vereinigen uns“



Ausschnitt aus: „Wahldrehscheibe“, Abb. 31



„Und ... meine Achtung Herr Chamberlain: Die deutschen Sozialdemokraten gegen Chamberlain“ (D. Moor)

Auch der sowjetische Karikaturist und Plakatist D. Moor benutzt in seiner Bildsatire auf die deutschen Sozialdemokraten den traditionellen Bildstandard für den Kapitalisten (Zylinder und Frack), womit er den bourgeois Charakter dieser Partei treffen will. Seine Gestaltung sprengt jedoch den einheitlichen Rahmen standardisierter Bildzeichen, an dem G. Arntz, geprägt durch seine Arbeit an der Bildstatistik, festhält.