Umschlagbild: Gerd Arntz, Schatten, 1938, Holzschnitt, 25 x 16 cm

POLITISCHE KONSTRUKTIVISTEN

Die "Gruppe progressiver Künstler" Köln

Neue Gesellschaft für bildende Kunst, Berlin, Juni/Juli 1975

Herausgegeben zur Ausstellung in der Akademie der Künste, Berlin, Juni/Juli 1975, von der Arbeitsgruppe Ausstellungsübernahmen — Projekt Politische Konstruktivisten — der Neuen Gesellschaft für bildende Kunst, Berlin.

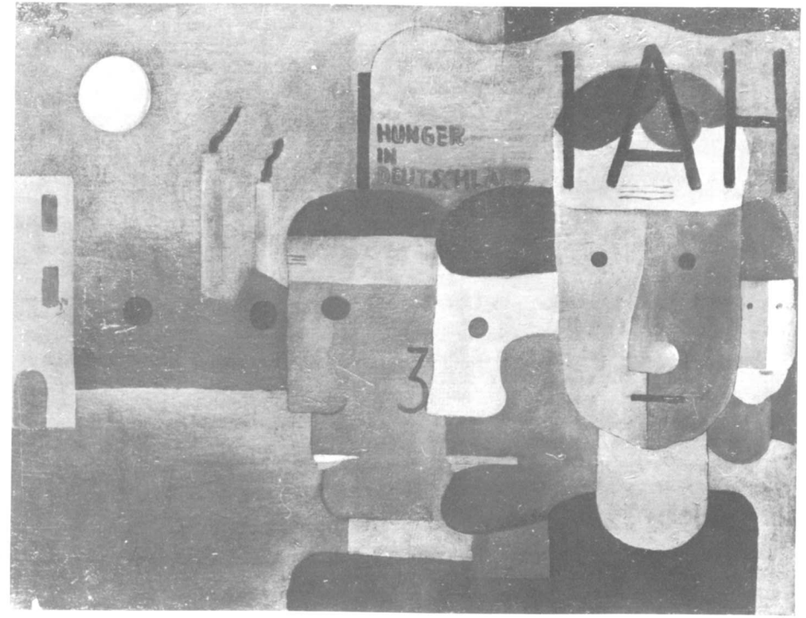
Mitglieder der Arbeitsgruppe:
Valdis J. Abolins
Hubertus Gaßner
Eckhart Gillen
Tom Fecht
Meike Hielscher
Peter Hielscher
Diethart Kerbs
Susanne Onken
Katrin Sello
Krista Tebbe
Margrit Vogel

Diese Ausstellung ist die teilweise Übernahme der im März/April in Köln gezeigten Ausstellung „Vom Dadamax bis zum Grüngürtel — Köln in den zwanziger Jahren", die der Kölnische Kunstverein veranstaltete. Die Ausstellung wurde von der Neuen Gesellschaft für bildende Kunst erweitert. Der Katalogteil der Kölner Ausstellung, der sich auf die „Progressiven" bezieht, ist von der Arbeitsgruppe übernommen und um weitere Textbeiträge und Reproduktionen ergänzt worden. Wulf Herzogenrath, dem Direktor des Kölnischen Kunstvereins, der Katalog und Ausstellung in Köln konzipierte, möchten wir für seine Unterstützung bei der Übernahme danken. Unser Dank gilt auch den Autoren, allen öffentlichen und privaten Leihgebern, die uns ihre Werke für die Dauer der Berliner Ausstellung zur Verfügung stellen, der Akademie der Künste, deren Gast wir für die Dauer der Ausstellung sind, sowie dem Senator für Wissenschaft und Kunst für freundliche Unterstützung und der Deutschen Klassenlotterie Berlin für die Finanzierung des Projekts. Besonders danken wir Gerd Arntz, Uli Bohnen, Gottfried Brockmann, Carol Kubicki, Werner Kunze, Gunter Sander und Augustin Tschinkel, die unsere Arbeit engagiert unterstützten.

Leihgeber:
Association des Amis de Jeanne et Otto Freundlich, Pontoise
Haags Gemeentemuseum, 's-Gravenhage
Städtisches Kunstmuseum Bonn
Karl Ernst Osthaus-Museum, Hagen
Neue Nationalgalerie, Berlin
Von der Heydt-Museum, Wuppertal
Wallraf-Richartz-Museum, Köln
Galerie Brockstedt, Hamburg
Galerie Kunze, Berlin
Galleria del Levante, München
Galerie Nierendorf, Berlin
Galerie Valentien, Stuttgart
Gerd Arntz, Den Haag
Wilhelm Arntz, Obb. Haag
Uli Bohnen, Aachen
Gottfried Brockmann, Kiel
Gladys C. Fabre, Paris
Walter Franz, Köln
Karl Gerber, Köln
Dr. Heinrich Höfer, Weiden
Peter Koch, Hamburg
Walter Koenig, Köln
Carol Kubicki, Berlin
Carl Laszlo, Basel
Horst Nibbe, Köln
Gerd Sander, Köln
Gunther Sander, Rottach-Egern
Dr. Hans Schmitt-Rost, Köln
Hans Schmitz, Köln
Augustin Tschinkel, Köln
und andere öffentliche und private Leihgeber

Reproduktionsvorlagen:
Joschik Kerstin
Michael Mosolff

© 1975, NGBK, Berlin, Kölnischer Kunstverein, die Autoren.
Druck: Waisenhaus-Buchdruckerei und Verlag, Braunschweig



F. W. Seiwert: Hunger in Deutschland (Internationale Arbeiterhilfe) 1924,
Öl auf Leinwand, 50 x 64 cm. Karol Kubicki

Vorwort

„Ich versuche mit dieser Bildform eine allem Sentimentalen und Zufälligen entkleidete Wirklichkeit darzustellen, ihre Funktion, ihre Gesetzlichkeit, ihre Beziehungen und Spannungen innerhalb des Bildrahmens und seiner Gesetzmäßigkeit sichtbar werden zu lassen." (Franz W. Seiwert)

Die Arbeitsgruppe Ausstellungsübernahmen der NGBK legt den Katalog zu einer Ausstellung vor, die die Übernahme des Teils der „Progressiven" ist, aus der im März/April 1975 im Kölnischen Kunstverein gezeigten Ausstellung „Vom Dadamax bis zum Grüngürtel — Köln in den 20er Jahren". Die in Köln im Kontext der lokalen Kulturgeschichte präsentierte Auswahl aus dem Werk der „Progressiven", ist für Berlin im Sinne der politischen Intentionen akzentuiert und erweitert worden. Die Ausstellung hier zu zeigen, erschien uns umso wichtiger, da Kompendien der Malerei des 20. Jahrhunderts (Haftmann, Grohmann, u. s.) das Werk der „Progressiven" nicht dokumentieren und sich auch keins ihrer Werke im Besitz der Berliner Museen befindet.

Ausstellung und Katalog sind nicht das Ergebnis einer vereinheitlichten Gruppenmeinung, sondern additive Zusammenstellungen verschiedener Aspekte und Problematisierungen des Werkes der Progressiven und ihres Freundeskreises, aus dem hier als Fotograf August Sander hervorzuheben ist, dessen Arbeiten in einem formalen und inhaltlichen Zusammenhang mit deren konstruktivistischen Methode stehen.

Die „Gruppe progressiver Künstler" bildete sich in der Erfahrung des 1. Weltkrieges und der Revolution 1919 in Köln. In den produktiven kunstpolitischen Auseinandersetzungen der 20er Jahre kam ihr bald eine entschieden überregionale Bedeutung zu, aufgrund ihrer künstlerischen und politischen Arbeit, vor allem aber wegen ihrer publizistischen Tätigkeit, die in der Herausgabe der Zeitschrift „a bis z" kulminierte (1929—1933). Die „Progressiven" haben es, in ähnlicher Intention wie die „Russischen Avantgardisten" unternommen, den Konstruktivismus politisch einzusetzen, versuchten sie doch mit dessen formalen Mitteln konkrete inhaltliche Aussagen über Gesetzmäßigkeiten und Widersprüche kapitalistischer Gesellschaften zu veranschaulichen und bildnerische Aussagen über die Notwendigkeit einer politischen Änderung der Zustände zum Sozialismus zu treffen.

Der eingangs zitierte Satz Seiwerts mag als Leitmotiv für die ästhetischen und politischen Intentionen der Gruppe stehen, zu der F. W. Seiwert, Heinrich Hoerle, Gerd Arntz, Hans Schmitz, Augustin Tschinkel, Peter Alma, Otto Freundlich, Stanislaw Kubicki u. a. gehören. Aber es handelt sich nicht um eine homogene Gruppe, da ihre Mitglieder nicht nur politisch divergierten und ohne eine geschlossene gemeinsame Theorie waren, sondern auch in ihrer künstlerischen Entwicklung abweichende Ausprägungen fanden. Die Amplitude reicht von den anfänglichen Bezügen zum Kölner Dadaismus bis zu abstrakt-ungegenständlichen Arbeiten einzelner Mitglieder.

Das Engagement ihrer politisch bewußtesten Mitglieder an der sozialen Wirklichkeit der Weimarer Zeit, ihre agitatorische Mitwirkung in Publizistik und fortschrittlichen demokratischen Organisationen haben sie auch im Bereich der angewandten Kunst gesellschaftlich funktional zu machen versucht. Besonders ist hier (neben A. Tschinkel und P. Alma) G. Arntz zu nennen, der an der Entwicklung der Bildstatistik am Wiener „Gesellschafts- und Wirtschaftsmuseum" entscheidend beteiligt war, was der „Lesbarkeit" seiner späteren Grafik zugute kam. Die Entwicklung und Konstruktion „lesbarer" Bilder, die Erkenntnisse über gesellschaftliche Zusammenhänge vermitteln sollten, die sonst dem begrifflich-sprachlichen Ausdruck vorbehalten sind, war programmatisch für ihre Arbeit, die durch die Machtübernahme des Nationalsozialismus jäh abgebrochen wurde.

Erst heute wieder erhalten ihre Versuche Relevanz in Zusammenhang mit der Realismusdiskussion, ging es doch den „Progressiven" — mit konstruktivistischen Mitteln, unter Beachtung gegenständlicher Bildmotive und sozialistischer Inhalte — immer um die Realität. Damit aber lieferten sie auch einen Beitrag zum Realismus, der hier als Methode und nicht als Stilmittel verstanden werden soll.

Hier sind Wege und Möglichkeiten politisch-ästhetischer Arbeit lange verdeckt und methodisch unbeachtet geblieben und sollten heute wieder in die Diskussion aufgenommen werden.

Arbeitsgruppe Ausstellungsübernahmen
der NGBK

Das herausgenommene Ich

Bemerkungen zu den Kölner „Progressiven"

Denn die Zeiten fließen, und flössen sie nicht, stünde es schlimm für die, die nicht an den goldenen Tischen sitzen. Die Methoden verbrauchen sich, die Reize versagen. Neue Probleme tauchen auf und erfordern neue Mittel. Es verändert sich die Wirklichkeit; um sie darzustellen, muß die Darstellungsart sich ändern. Aus nichts wird nichts, das Neue kommt aus dem Alten, aber es ist deswegen doch neu.
Bert Brecht

Als die sowjetische Kulturpolitik zu Anfang der dreißiger Jahre den Sozialistischen Realismus als verbindlich dekretierte und formal auf die Traditionen des 19. Jahrhunderts orientierte, wurden die kulturpolitischen und kunsttheoretischen Auseinandersetzungen der zwanziger Jahre abrupt von oben abgebrochen. Von dieser Entscheidung waren nicht nur die Künstler in der Sowjetunion betroffen. Viele ihrer Kollegen in den westeuropäischen Ländern, die sich mit der sozialistischen Revolution und dem Aufbau der Sowjetunion solidarisiert hatten und den Gebrauch avancierter ästhetischer Techniken und Formen durchaus im Sinne ihres politischen Engagements verstanden hatten, verloren im Konflikt zwischen Politik und Kunst ihre Orientierung. Sie gerieten in die Isolation oder auch zurück in den Schoß jener Klasse, als deren Verräter sie doch angetreten waren. Es steht zu vermuten, daß das zur Norm erhobene Programm eines formal (Brecht würde sagen: formalistisch) definierten Sozialistischen Realismus zumindest dazu beigetragen hat, den europäischen Modernismus zu entpolitisieren.

Eine andere Konsequenz jener von Schdanov kodifizierten Ästhetik des Sozialistischen Realismus betrifft die Rezeptionsgeschichte. Unter dem Etikett „bürgerliche Dekadenz" ist ein großer und bedeutender Komplex der Kunst des 20. Jahrhunderts zugunsten eines traditionalistischen Begriffs von Erbe unbesehen abgeschoben worden, an eine formalistisch ausgerichtete bürgerliche Kunstwissenschaft oder auch ins Vergessen. Das Vergessen gilt vor allem für jene Künstler der Avantgarde (ein Begriff, der zurecht kritisiert werden kann und hier nur zur knappen Verständigung gebraucht wird), die sich und ihre Arbeit explizit an die Seite der proletarisch-revolutionären Kräfte gestellt haben, für die russischen Avantgardisten der frühen zwanziger Jahre oder eben für die politischen Konstruktivisten in Deutschland und Westeuropa. Denn wenn auch der Magen der Bourgeoisie weit genug ist, sich noch das gegen sie gerichtete genüßlich einzuverleiben, war doch die Adenauer-Ära wenig geeignet, in der Bundesrepublik die Entdeckung dieser politischen Künstler zu fördern, die von den Nationalsozialisten aus den öffentlichen Sammlungen und aus dem öffentlichen Bewußtsein gedrängt worden sind.

Die Kunstgeschichte der DDR hat sich in den letzten Jahren dem politischen Konstruktivismus zugewendet und dessen Experimente und Ergebnisse als seriösen Beitrag zu einer proletarisch-revolutionären Kunst diskutiert, anknüpfend auch an die kunsttheoretischen Fragestellungen der zwanziger Jahre. Eine so verspätete Rezeption, die die Tabus einer jahrzehntelangen kulturpolitischen Verdrängung allererst durchbrechen muß, kann nicht unbefangen sein. Solche historisch begründete Befangenheit gilt nicht nur für die DDR, sondern auch für die intellektuelle Linke der kapitalistischen Bundesrepublik, die in den letzten Jahren ein Gutteil ihrer theoretischen Energien darauf verwendet hat, den dogmatischen Begriff des Realismus zu erweitern (oder auch aufzuweichen). Ob die Vielzahl der Dissertationen und Essays zu den Problemen einer marxistischen Ästhetik die Einsicht entschieden befördert, ob sie gar für die künstlerische Praxis brauchbare Ergebnisse geliefert haben, bleibe dahingestellt. Sicher aber ist die ungeheuer angewachsene Literatur zur marxistischen Ästhetik ein Symptom dafür, daß der Konflikt zwischen der Parteinahme für den Sozialismus und der Parteinahme für eine Kunst, die die Kontinuität der Tradition aus der emanzipatorischen Phase des Bürgertums nicht hat bruchlos weiterführen können, bis heute virulent ist.

Die verspätete Rezeption des politischen Konstruktivismus ist in Reaktion auf das lang Verdrängte zwei Gefahren ausgesetzt. Die eine ist die etwas naive, aber verständliche Erleichterung, aus dem Konflikt zwischen Ästhetik und Politik endlich entlassen zu sein, auch ein gewisser Stolz, eine Kunst, die den Normen bürgerlicher Kunstkritik durchaus Genüge tut, für die proletarisch-revolutionäre Tradition adaptieren zu dürfen. Das Problematische dieser Tendenz liegt in der Versuchung, die Maler aus dem Kreis der „Progressiven" zum Beispiel als neugewonnene Ahnen zu affirmieren, damit aber die konkrete Auseinandersetzung mit ihrer künstlerischen Produktion weiter zu verschieben. Die andere und komplementäre Tendenz ist im Gegensatz zur ersten durchaus kritisch, teilt aber mit ihr eine gewisse Unreflektiertheit. Die Argumente, die sie gerade kritisch vor allem gegen Hoerle und Seiwert anführt, nehmen gelegentlich den Charakter einer Rationalisierung von Vorbehalten an. Das wird deutlich im etwas schillernden Operieren zwischen der Kritik an politischen und theoretischen Äußerungen der Gruppenmitglieder und der Kritik an den bildnerischen Mitteln.

Seiwert und Hoerle, und weil ihre produktive Freundschaft gleichsam den Kristallisationspunkt der Gruppe gebildet hat, soll hier vor allem von ihnen die Rede sein, gehörten linkskommunistischen Organisationen an und veröffentlichten ihre Graphik ebenso wie ihre Aufsätze in linkskommunistischen Zeitschriften. Lenin hat bekanntlich den „linken Radikalismus" als „Kinderkrankheit des Kommunismus" kritisiert; wenn also ihre Bilder und Graphiken nur mit Vorbehalt für die Arbeiterbewegung zu rezipieren sind, dann weil sie eben auch zu deren Kinderkrankheiten gehören. Die Zusammenhänge zwischen politischen Vorstellungen und einer ästhetischen Konzeption sind sicher komplexer als ein solches Verfahren unterstellt. Der politische Konstruktivismus, mit seinen Techniken der Reduktion, des asketischen Verzichts auf Individualisierung, auf Einfühlung und emotionalen Appell ist nicht allein von Linkskommunisten ausgebildet worden. Die zweite wichtige Gruppe, die es in den zwanziger Jahren in Deutschland unternommen hat, politische Inhalte mit konstruktivistischen Mitteln ins Bild zu setzen, sind die Künstler um Oskar Nerlinger in Berlin, „Die Abstrakten", die sich 1932 umbenannten in „Die Zeitgemäßen". Einige Künstler dieser Gruppe waren Mitglieder der KPD, fast alle standen ihr nahe.

Eine differenziertere ideologiekritische Methode deckt zwar nützlich geistesgeschichtliche Zusammenhänge auf, tendiert aber auch zu unzulässigen Rationalisierungen, indem sie ästhetische Urteile, statt sie an den Bildern aufzuzeigen, aus der Kritik an Theorien und Theoremen begründet. Äußerungen von Künstlern sollten zwar zur Erklärung des Oeuvres herangezogen werden, nicht aber das Werk ersetzen.

Die „Progressiven" waren theoretisch interessiert und publizistisch tätig. Vor allem Seiwert hat sich vielfach öffentlich geäußert, zu eigenen Arbeiten, zur zeitgenössischen Kunst, zu kunsttheoretischen Fragen ebenso wie zur Politik, seit 1929 in der von ihm selbst redigierten Gruppenzeitschrift „a–z". Die Analyse dieser publizistischen Arbeiten, als wären sie ein stringentes philosophisches Opus, konstatiert verhängnisvolle Einflüsse etwa des ohnehin diskriminierten Bogdanow (obgleich Seiwert sich 1921 in der „Aktion" in einem „Offenen Brief an den Genossen A. Bogdanow!" klug und kritisch mit dem Theoretiker des Proletkults auseinandergesetzt hat); sie weist Mißverständnisse nach sowohl der trotzkistischen Position als erst recht der marxistischen Klassiker. Nur ist ein Mißverständnis von Marx, das zu Bildern führt, interessanter als akademisch korrekte Marx-Exegese, die zu einem Seminarschein führt.

Die Polemik sollte vermeiden, den politischen Konstruktivismus der Kölner „Progressiven" als *die* Alternative zu einem traditionalistischen Realismus aufzuwerten. Um aus den Arbeiten der „Progressiven" zu lernen und genußvoll zu lernen, muß man nach der praktischen künstlerischen Aufgabe fragen, die sie sich stellten: *die komplexen gesellschaftlichen Zusammenhänge, ihre Gesetzmäßigkeit und Entwicklung ins Bild zu setzen.*

Seiwert und Hoerle, die zunächst zusammen mit den Kölner Dadaisten um Max Ernst und Johannes Theodor Baargeld auftraten, haben in der frühen sozialkritischen Graphik der Nachkriegszeit durchaus die Mittel dadaistischer und veristischer Satire benutzt. Stilistisch und ikonographisch lassen sich Gemeinsamkeiten zu Grosz, auch zu Dix aufzeigen. Wenn sie sich später in solidaristischer Kritik von Grosz distanzieren, wenn Hoerle seine eigene Lithographie-Mappe „Krüppel" von 1919 nachträglich als „sentimental" kritisiert, so weil sie sehen, daß die Darstellung etwa der Opfer des Krieges zwar Emotionen gegen den Krieg auslösen kann, aber nichts über den Zusammenhang von Krieg und Kapitalismus. bzw. Imperialismus vermittelt. Sie suchen nach einer Methode, die es ermöglicht, ihre Einsicht in die gesellschaftlichen Zusammenhänge nicht zur kritischen Darstellung einzelner Symptome zu verkürzen, sondern den Zusammenhang selbst anschaulich zu machen. Auch wenn dies zu anderen Verkürzungen führt, bleibt es wichtig, daß sie diese Fragestellung im praktischen Experimentieren mit avancierten bildnerischen Mitteln vorangetrieben haben.

Denn der Hinweis auf die Dialektik von Allgemeinem und Besonderem, Lukács' Plädoyer für das „Typische" verfängt praktisch wenig, setzt er doch einen Begriff von Repräsentanz voraus, des Teiles für das Ganze, des Individuums für die Klasse, der historisch an das Bürgertum gebunden ist. Brecht hat in polemischer Auseinandersetzung mit Lukács' Forderungen nach „typischen" Individuen und „typischen" „realistischen" Situationen die Unmöglichkeit aufgezeigt, die Verflechtung des Kapitals und seine Macht dadurch darzustellen, daß man etwa eine „realistische" Szene zwischen dem „typischen" und um der Realistik willen mit individuellen Charakterzügen ausgestatteten Getreidehändler und einem gleichermaßen lebensvoll-„typischen" Großbauern auf die Bühne bringt.

So wie Brecht künstlerische Techniken und formale Mittel nicht „an sich" verwirft, sondern nach ihrer inhaltlichen Funktion befragt, ähnlich, etwas romantischer, hat Seiwert das Verhältnis von Inhalt und Form bestimmt. „Der Inhalt hat die Form zu sich umzugestalten, Inhalt und Form müssen Kampf, Solidarität, Klassenbewußtsein des Proletariats *sein*." Seiwert und Hoerle haben sich für ihre Inhalte mit Gründen Formen und Techniken des Konstruktivismus angeeignet.

1. Simpel aber augenfällig ist der optische Bezug des Konstruktivismus zur Technik. Das garantiert konstruktivistischen Bildern immer schon eine gewisse Gegenwärtigkeit; das Zeitalter der Industrie ist indirekt präsent assoziiert.

2. Auch mit Naivität wird angenommen, daß die strenge und rational kontrollierbare Organisation des Bildes nach konstruktivistischen Prinzipien, qua formaler Analogie, Einsichten in die Organisation der Gesellschaft vermittelt. Solche Annahmen mögen zur Bildstatistik tendieren, an der Gert Arntz später in Wien sicher nicht zufällig mitgearbeitet hat. Es wäre aber falsch, aus dieser Affinität zu folgern, die Kunst solle nach der Intention der „Progressiven" letztlich in der Bildstatistik aufgehen. Im Gegenteil. Die Spekulation auf die spontane Aussagekraft der Komposition selbst ist ein Nachklang jener utopischen Hoffnung auf die restlose Identität von Form und Inhalt. Solche utopischen Vorstellungen machen es – neben persönlicher Toleranz – auch möglich, daß der Gruppe der „Progressiven" neben den politischen Konstruktivisten ungegenständliche Maler wie Freundlich und Kubicki angehören, die formal mit dem Konstruktivismus wenig zu tun haben.

3. Überdies gibt es in der Zeit die weitverbreitete Assoziation von Kollektivität und Tektonik. Die Prämisse einer solchen Affinität haben die Künstler und Kunstschriftsteller des 20. Jahrhunderts mit Beispielen aus der Kunstgeschichte zu untermauern gesucht. Im radikalen Bruch mit dem jüngst Vergangenen, der bürgerlichen Kunst, bezogen sie sich doch auf ein Altes, auf die Kunst vorbürgerlicher Epochen, die im Kult ihre kollektive Basis hatte. Die Utopie, eine neue Kollektivität antizipieren zu können, die die Partikularität des Individualismus zu durchbrechen vermöchte, hatte die Kubisten noch vor dem ersten Weltkrieg zur Entdeckung der Negerkunst geführt, deren tektonische Formen sie bewundernd zitierten. Auch in solcher Intention rezipiert Seiwert die romanische Kunst als tektonischen und kollektiv fundierten Ausdruck des katholischen Mittelalters.

4. Die Kollektivität, die die „Progressiven" programmatisch herzustellen versuchen, meint zum einen die Rezeption. Ohne sich Illusionen über die Möglichkeit einer Kunst für das Proletariat unter den ökonomischen Verhältnissen des Kapitalismus zu machen, versuchen sie Zeichen und Embleme zu entwickeln, die allgemein zu decodieren sind. Das bedeutet auch, daß sich die künstlerische Subjektivität selbst auflöst. Das Ich nimmt sich heraus, in Antizipation einer kollektiven Totalität, die freilich weiter aussteht.

Zum anderen geht es um die thematische Darstellung des Kollektivs, des Proletariats. In beiden Perspektiven ist es konsequent, daß die „Progressiven" in ihren Bildern menschliche Figuren in konstruktivistischer Verkürzung darstellen. Solche formelhaften Reduktionen haben die Kritik an ihrem „Menschenbild" provoziert, angesichts auch jener Werke, die das Proletariat abbilden. Gleichsam zur Entschuldigung für die „Progressiven" ist angeführt worden, daß die Proletarier durch die Ausbeutung im Kapitalismus an der freien Entwicklung ihrer Individualität verhindert werden. Aber in gesellschaftskritischer Absicht wird die konstruktivistische Verkürzung menschlicher Körperformen bei den „Progressiven" nur gelegentlich eingesetzt, etwa in Hoerles Bild „Maschinenmänner" von 1930.

In den Darstellungen des Proletariats geht es Hoerle und Seiwert nicht um einzelne proletarische Persönlichkeiten als Repräsentanten ihrer Klasse, vielmehr um das proletarische Kollektiv, das sie im Sinne des jungen Gorki feiern: „Neben dem Verlaufe dieses Todeskampfes des Individualismus schaffen die Eisenhände des Kapitals, unabhängig von seinem Willen, von neuem die Gemeinschaft, da sie das Proletariat in *eine* gänzliche seelische Kraft zusammenpressen." Durch die Arbeit in der Produktion vereint, wird das proletarische Kollektiv zum machtvollen Subjekt der Geschichte. Seine Potentialität wird nicht durch kämpferische Posen sinnfällig gemacht, sondern mit formalen Mitteln, durch einen strengen tektonischen Aufbau, durch die Wiederholung einfacher stereotyper Formen, durch klare rhythmische Akzentuierung. Gelegentlich geraten diese Darstellungen einer emphatisch interpretierten Kollektivität in eine etwas starre Monotonie. Aber in den besten Arbeiten stellt sich so eine Monumentalität her, noch im kleinen Format, aller Kargheit und künstlerischen Askese zum Trotz auch ein verhaltenes Pathos:

Alle Räder stehen still,
Wenn Dein starker Arm es will.
Georg Herwegh

Katrin Sello

I. Konstruktivistische Bildsprache und die Sprachlosigkeit des Künstlers

Die Verbildlichung „marxistischer Bekenntnisse“ [1]) in geometrisierenden Flächenformen und symbolischen Bildzeichen wurde von Seiwert als erstem Künstler der Progressiven seit 1921 verwirklicht. Für diejenigen Mitglieder der Gruppe, welche „die konstruktive Form zur Darstellung eines klassenkämpferisch-propagandistischen Inhalts“ [2]) benutzten, war sein erster Schritt vorbildlich und folgenreich. Deshalb sollen im folgenden zunächst die kunsttheoretischen Vorstellungen Seiwerts und die ihnen entsprechende Bildform erörtert werden, bevor im 2. Teil auf die anderen Gruppenmitglieder eingegangen wird.

Der Übergang des Künstlers vom expressionistischen Stil zur konstruktiven Bildgestaltung — verstanden als „revolutionäre Optik“ [2]a) — ist wohl eher aus der theoretischen Auseinandersetzung mit sowjetischen Beiträgen um die revolutionäre Kunst als Bestandteil einer proletarischen Kultur entstanden, als aus praktischem Umgang mit konstruktivistischer Kunst sowjetischer Herkunft. Seine Vorstellungen über eine kommende Kultur und Kunst entwickelte Seiwert weitestgehend in der Kritik kulturtheoretischer Schriften aus der SU, die seit 1919 zahlreich in Zeitschriften der politischen Linken während der Weimarer Republik veröffentlicht wurden. Als Leser und Mitautor von Pfemferts „Aktion“ gewann er hauptsächlich durch die Artikel Lunatscharskijs (des Vorsitzenden des Volkskommissariats für Volksbildung) [3]), und Bogdanovs [4]) Einsicht in Theorie und Praxis des sowjetischen Kulturaufbaus.

Seiwerts erster Artikel zum Thema erschien im Dez. 1920 in der ‚Aktion‘: „Aufbau der proletarischen Kultur“ [5]), ein Jahr bevor sein Stilwandel in den „Sieben Antlitzen der Zeit“ [6]) Ausdruck gewinnt. In den vorausgehenden Nummern der Zeitschrift waren zwei wichtige Artikel veröffentlicht worden, auf welche sich seine Replik bezieht: Auszüge aus Lunatscharskijs Broschüre „Die Kulturaufgaben der Arbeiterklasse“ [7]), das ebenfalls im Verlag der ‚Aktion‘ 1919 erschien [8]), und der „Russische Proletkult. Von einem Genossen“ [9]).

Erbediskussion

Seiwert kritisiert zunächst Lunatscharskijs Bewertung des künstlerischen Erbes der Vergangenheit, da dieser sich dafür ausspricht, „... auf den gesamten künstlerischen Besitz der Menschheit stolz zu sein ...“ [10]), und den Schlachtruf mancher linker Künstler: „Zum Teufel mit der bürgerlichen Kultur“ [11]), als asketisches oder hedonistisches Vorurteil ablehnt. Seiwerts Plädoyer für die Zerstörung des überkommenen Kulturguts knüpft an sein bildstürmerisches Bekenntnis in der „Kunstlump-Debatte“ von 1920 an. Diese war die erste Kontroverse der linken Künstler der Weimarer Republik um die Voraussetzungen einer proletarischen Kunst und Kultur [12]).

Seiwerts Kommentar dazu lautete: „Es können gar nicht Kunstwerke genug zerstört werden, wegen der Kunst (...) Genossen! Fort mit der Achtung vor dieser ganzen bürgerlichen Kultur! Schmeißt die alten Götzenbilder um! Im Namen der kommenden proletarischen Kultur!“ [13]).

Bei der Erbediskussion ging es nicht um eine akademische Frage, sondern wie die Äußerung zeigt, um die Bedingungen einer proletarischen Kunst. Nur der völlige Traditionsbruch ermöglicht nach der Vorstellung des Künstlers das Entstehen einer qualitativ von der bürgerlichen Kunst unterschiedenen kulturellen Tätigkeit des Proletariats, während nach Lunatscharskij vom Proletariat „ein reiches Erbe in Verwaltung genommen“ [13]a) werden muß. Der Klassencharakter aller vergangenen Kunst enthebt die neue Klasse nicht der Notwendigkeit, erst durch die „organische Umgestaltung“ [14]) der bürgerlich-kapitalistischen Kultur zur sozialistischen zu gelangen. Der unvermittelte Sprung ins „Reich der Freiheit“ hofft vergeblich auf die Utopie, „daß der Sozialismus binnen dreier Tage den alten Tempel zerstören und einen vollständig neuen aufbauen würde“ [15]), gibt Lunatscharskij zu bedenken.

In der radikalen Negation der überkommenen Kunst konnte sich Seiwert einig wissen mit Äußerungen in dem Artikel über den russischen Proletkult in dem es heißt, das Proletariat muß „auch in der Geisteswelt eine Revolution herbeiführen, mit dem Vermorschten aufräumen“ [16]). Der Autor erklärt, daß „der Proletkult von einer ganz anderen Idee geleitet“ wird [17]), als das Volkskommissariat für Volksbildung, dessen Vorsitzender Lunatscharskij ist. Statt Werte der bürg. Kultur und didaktische Aufklärung zu vermitteln, ist der Proletkult bemüht, eine neue proletarische Kultur und Kunst zu schaffen. Ihre grundlegenden Bestimmungen: Selbsttätigkeit und Kollektivität übernimmt Seiwert, sie werden die wesentlichen Kennzeichen seiner künftigen Kunsttheorie und Bildgestaltung.

Kunst und Leben

Die verwirklichte Selbsttätigkeit in der Kunst bedeutet die Aufhebung der Trennung von Produzenten und Konsumenten. Voraussetzung dafür, daß jeder zum Künstler und die Kunst Bestandteil des Alltags wird, ist die Revolutionierung der Gesellschaft, an der die Kunst als Mittel der Bewußtseinsbildung und Vermenschlichung der Sinnlichkeit aktiv teilnimmt. Seiwert antizipiert diesen Zustand der totalen Umwälzung, ohne konkrete historische Schritte zu ihm angeben und eine Funktionsbestimmung der Kunst bei diesem Transformationsprozeß aufzeigen zu können. Durch die nur in Worten vollzogene Identifikation von Kunst und Arbeit verschmilzt die Gesellschaft in der Vorstellung der Künstler zum harmonisch organisierten Produktionskollektiv. In der Gemeinschaft der solidarisch Schaffenden zählt nicht mehr das Werk des Einzelnen und sein Eigentum, sondern die kollektive Kreativität. „Es gibt kein Eigentum an Kunstwerken“ — schreibt Seiwert —. „auch nicht das des Schaffenden, da er nicht als Einzelwesen das Werk schafft, sondern die Gesamtheit alles Lebenden durch ihn schafft. In der kommunistischen Gesellschaft gibt es keine Berufskünstler ... Künstler sind in der Produktion tätig, helfen Dinge des Gebrauchs herstellen. Ingenieure sind Künstler, Künstler werden Ingenieure sein ...“ [18]). Seiwert paraphrasiert hier eine Stelle des Proletkulttextes in der es heißt: „Erst wenn die Arbeiter selber Ingenieure und Techniker werden, erst wenn sie selber große, herrliche Werke der Literatur und Kunst geschaffen haben, erst wenn sie eine eigene Lebensanschauung aus sich heraus geschaffen haben — erst dann werden sie die ganze Macht erobert haben, das heißt außer der politischen und wirtschaftlichen auch die geistige“ [19]). Die terminologische Verbindung von Künstler und Ingenieur, von Kunst und Produktion, die Seiwert vornimmt, erinnert an die Produktionskunsttheorie der sowjetischen Konstruktivisten. Er konnte von ihnen aber 1920 noch keine nähere Vorstellung haben. Zwar hatten G. Grosz und J. Heartfield auf der Dada-Messe in Berlin 1920 ein Schild ausgehängt mit der Aufschrift „Die Kunst ist tot. Es lebe die neue Maschinenkunst Tatlins“ [20]), und Raoul Hausmann zeigte eine Fotomontage mit dem Titel „Tatlin at home“ [21]). Bild und Parole demonstrieren jedoch nur die Unkenntnis der Vorstellungen Tatlins, dessen „Kultur der Materialien“ gerade antitechnizistisch orientiert war, und der künstlerischen Materialbearbeitung eine Autonomie vor naturwissenschaftlicher Erkenntnis und ingenieurtechnischer Verarbeitung sichern wollte [22]).

Ihre Information hatten zu dieser Zeit die deutschen Künstler nur aus zweiter Hand, wahrscheinlich von K. Umanskijs Artikel „Der Tatlinismus oder die Maschinenkunst“, der im Jan. 1920 in der Kunstzeitschrift „Der Ararat“ erschien [23]). Der Artikel ist ein ergänzter Auszug aus dem Buch des selben Autors „Neue Kunst in Rußland 1914-1919“ [24]), das ebenfalls 1920 in Berlin publiziert wurde, und den ersten Überblick der russ. Kunst seit dem Krieg gab. Umanskij charakterisiert in den Schriften die Ideen Tatlins unzureichend, wenn er sie als Ersetzung des Kunstkults durch den Maschinenkult beschreibt: „Die Kunst ist tot — es lebe die Kunst, die Kunst der Maschine mit ihrer Konstruktion und Logik, ihrem Rhythmus, ihren Bestandteilen, ihrem Material, ihrem metaphysischen Geist ...“ [25]).

Von Grosz und Heartfield wird diese Rolle der Maschine als Anti-Kunst begrüßt, Seiwert problematisiert den Maschinenkult wenn er darauf hinweist, daß sie „der Sklave der proletarischen Kultur“ [26]) sein müsse.

Die Vorstellung der deutschen Künstler über den sowjetischen Konstruktivismus sind zu dieser Zeit noch sehr vage und beruhen mehr auf Spekulationen als auf präziser Information. In der Sowjetunion selbst beginnt er sich erst zu konsolidieren. Tatlins Modell zum Turm für die III. Internationale, der exemplarisch Kunst und Technik zur Einheit bringen sollte, ist zwar 1920 fertiggestellt, vorerst aber bleibt er noch vereinzeltes Beispiel. Die Künstler befinden sich noch in der „Laboratoriumsphase“, in der sie mit quasi wissenschaftlichen Methoden mit Farben, Formen und anderen Materialien experimentieren. Erst seit 1921 gehen sie in die Produktion (Möbel, Architektur, Textil, Polygraphie) und stellen Gebrauchsdinge her. Diesem praktischen Schritt der Konstruktivisten gingen seit 1919 Debatten über das Verhältnis von Kunst und Arbeit voraus.

Kunst und Arbeit

In der Zeitschrift „Iskusstvo kommuny“ („Die Kunst der Kommune“) wird in zahlreichen Artikeln der Theoretiker des Konstruktivismus: O. Brik, B. Kuschner, N. Punin (und später B. Arvatov, S. Tretjakov, A. Gan u. a.) versucht, durch die Identifizierung von Kunst und Arbeit die nützliche Funktion der Künstler beim Aufbau des Sozialismus, ihre „lebensbauende“ Tätigkeit, zu legitimieren. Ausgehend von der existierenden gegenstandslosen Kunst, die nicht mehr Ideen darstellt, sondern sich auf die Bearbeitung einer Form beschränkt, indem sie Materialien wie Farbe, Glas, Holz u. a. „organisiert“, kommen sie zur Gleichsetzung von materieller Tätigkeit und bildender Kunst, als gleichermaßen „meisterschaftlicher“ Formung eines bestimmten Materials zu einem bestimmten Zweck. Die reale Trennung von körperlicher und geistiger Arbeit, im Prozeß der Arbeitsteilung entwickelt, und im Kapitalismus zum ökonomisch fundierten Herrschaftsverhältnis verfestigt, scheint in dieser Selbstbestimmung der Künstler als Arbeiter aufgehoben. Die künstlerische Arbeit bleibt dabei privilegiert und Vorbild der materiellen, da sie schöpferisch, letztere aber mechanisch sei. Die Verbindung beider wird als Aufgabe der Künstler angesehen: „Wir betrachten als Hauptaufgabe der proletarischen Kunst die völlige Vernichtung der Begriffe „freies Schöpfertum“ und „mechanische Arbeit“ und deren Ersetzung durch einen einheitlichen Begriff „schöpferische Arbeit“, erklärt Boris Kuschner [27]).

Obwohl die Vereinheitlichung von Kunst und Arbeit, geistiger und körperlicher Produktion nur als Wortspiel existierte und eher eine realitätsferne Ästhetisierung der aktuellen Arbeitsformen als ein realer Schritt zur Aufhebung der Trennung von Hand- und Kopfarbeit bedeutete, war diese Vorstellung von der Kunst als Organisator der „materiellen Kultur“ und der gesamte Lebensbereich unter den linken sowjetischen Künstlern weit verbreitet. In ihrem Schaffen konnten sie Teilerfolge verzeichnen und sich in ihren perspektivischen Zielsetzungen durchaus auf marxistische Argumente berufen. Seiwert wird von diesen Ideen durch den Proletkultartikel erfahren haben, in dem es heißt: „Das Prinzip der Organisation ist es vor allem, das die moderne sozialistische Bewegung durchströmt.“ „Die aufreibende, geistestötende, mechanische Arbeit von heute muß zu einer in jeder Art künstlerischen Arbeit der Zukunft werden“ [28]).

Der Organisationsbegriff und der von ihm abgeleitete Arbeitsbegriff stammen von A. Bogdanov, dessen Organisationslehre die theoretische Grundlage sowohl des Proletkults als auch der konstruktivistischen Produktionskunst legte. In seinem 1921 in der ‚Aktion‘ veröffentlichten Aufsatz „Über proletarische Dichtung“ [29]) — den Seiwert in einer Kritik beantwortete — kennzeichnet er als den tiefsten Bruch in der „Arbeitsnatur“ des Menschen die Trennung von „Gehirn“ und „Arbeitshänden“, von „Organisator“ und „Ausführendem“. Der Grundwiderspruch der kapitalistischen Gesellschaft ist demnach nicht der von Lohnarbeit und Kapital wie für Marx, sondern ihr Antagonismus ist ein Klassenwiderspruch, in dem eine Klasse im Besitz des Wissens und der Techniken der Gesellschaftsorganisation ist, die andere Klasse dagegen zum ausführenden Organ und Arbeitssklaven degradiert wird. Die Absonderung der geistigen von der körperlichen Arbeit als gesellschaftlicher Aneignung der Natur bringt nach Bogdanov die Spezialisierung und den damit verbundenen Individualismus mit sich, die Grundmerkmale der bürgerlichen Kultur. Das fortschreitende Durchsetzen der maschinellen Produktion hebt aber bereits im Kapitalismus diese Widersprüche tendenziell auf. Die Maschine verlangt vom Arbeiter neben „physischer Anstrengung“ geistige „Initiative“ und „Entschlossenheit“ [30]), also intellektuelle Arbeit. Gleichzeitig bringt die Gleichförmigkeit und die Kombination der Einzelarbeiten an der Maschine die aufeinander abgestimmte und straff organisierte Arbeitsform eines Produktionskollektivs hervor. Bogdanov prognostiziert: die Entwicklung der maschinellen Technik habe notwendig „die Grundlage einer kameradschaftlichen Form der Arbeitsgemeinschaft gelegt, auf der dann das Proletariat alle seine Organisationen aufbaut. Das Charakteristische dieser Form ist das Verschmelzen der organisierenden Arbeit mit der ausführenden ... Sie wird ihre Vollendung nur im Sozialismus finden, der nichts anderes ist als eine kameradschaftliche Organisation des ganzen Lebens der menschlichen Gesellschaft“ [31]). Neben der Wissenschaft ist die Kunst das wichtigste „Organisationswerkzeug“ [32]). In ihr sind die geschichtlichen Erfahrungen der Menschheit gesammelt, so daß die Gefühle und „die praktischen Bemühungen des Menschen auf der Grundlage dieser Kenntnisse organisiert werden können“ [33]).

Die Bestimmung der Kunst als Werkzeug zum unmittelbaren und praktischen Eingreifen in die Tätigkeit und Handlung der Menschen, beruht auf einem Begriff von Gesellschaft, der sich ebenfalls vom marxistischen unterscheidet. Der Zusammenhang der kapitalistischen Gesellschaft wird für Bogdanov durch die organisatorische Tätigkeit der herrschenden Klasse gestiftet, ist also primär Produkt des Bewußtseins. Nach Marx dagegen wird er durch den Warentausch hergestellt, der die Form der zwischenmenschlichen Verkehrsverhältnisse ist, die sich unabhängig vom Willen und Bewußtsein eines Einzelnen oder einer Klasse durch das Kapitalverwertungsgesetz in allen Bereichen der Gesellschaft durchsetzt.

Den Idealismus Bogdanovs, der das Verhalten der Menschen nicht in ihrem gesellschaftlichen Sein sondern in ihrem Bewußtsein gegründet sieht, teilt Seiwert. Damit übernimmt er auch die Auffassung von Kunst als „Organisationswerkzeug“ und die Einschätzung ihrer praktischen Fähigkeiten: „Bogdanov nennt die Wissenschaft die Organisation der menschlichen Arbeit. Begreift man Arbeit richtig als die Erhaltung des Lebens des Einzelnen und des Gesamten, so ist die Kunst nichts anderes als die werk-, bildgewordene Organisation der Arbeit, des Lebens“ [33]a). Die Umgestaltung der Arbeit, des alltäglichen Lebens und der Gebrauchsdinge durch die Kunst erstreben Seiwert, die Konstruktivisten und einige Proletkulttheoretiker gleichermaßen. Ebenfalls verbindet sie die in der Organisationstheorie angelegte prinzipielle Ablehnung des Tafelbildes als bürgerlicher Kunstform.

Negation des Tafelbildes

Die oben zitierten Ausführungen über Bogdanov weiterführend schreibt Seiwert: „Das Tafelbild, dessen Entstehung nicht zufällig sondern aus einer inneren Notwendigkeit mit der Entstehung des Kapitalismus zusammenfällt wird unmöglich.“ [34]) Ein Produkt und Ausdruck des Individualismus hat das „Einzelkunstwerk als Bestätigung eines egozentrischen Menschentyps“ [35]) in der kollektiv geschaffenen Kultur des Sozialismus keine Funktion mehr. Die Entstehung des Tafelbildes in der Form des Einzelbildes „als bestätigung des besitztitels des besitzenden mit dem beginn der kapitalistischen warenwirtschaft“ [36]) markiert für Seiwert die geschichtliche Abtrennung der Kunst vom Leben, ihre Ablösung aus „überresten kollektiver gebundenheit“ [36]a). Die kunstsoziologische Interpretation und die daraus folgende Negation einer positiven Rolle des Tafelbildes als proletarischer Kunst teilt Boris Arvatov, ein Theoretiker des Konstruktivismus, der 1922 über den Zusammenhang von der Isolation der künstlerischen Tätigkeit und der Kunst als Ware schreibt: „Das Staffeleibild ist eine Warenform der Kunst, das Produkt einer Gesellschaft, in welcher der Künstler, der für den Markt arbeitet, sich vom Prozeß des gesellschaftlichen Aufbaus abgesondert ... hat.“ [37]) Die Genesis des Einzelbildes bedingt seine aktuelle Bedeutung. „Indessen ist, wie schon gezeigt, die Staffeleikunst die bürgerliche Form der künstlerischen Produktion; allein schon deshalb kann von keinerlei proletarischer Staffeleikunst die Rede sein. Das Staffeleibild, wie auch immer sein Sujet sein mag, wird immer ein Produkt der bürgerlichen Kunst sein, wenn es auch ein Proletarier macht.“ [38])

Mit der radikalen Ablehnung des Tafelbildes standen die Künstler zu ihrer eigenen Tätigkeit in Widerspruch, denn weder in der SU noch in der Weimarer Republik waren die gesellschaftlichen Voraussetzungen für eine „proletarische Kultur" vorhanden, in der die Teilung der bürgerlichen Kultur in Wissenschaft und Kunst, Dichtung, Malerei und Musik überwunden ist durch die Einheit von Kunst und Arbeit als „das aus dem wahrhaften Kollektivbewußtsein geschaffenen Werk, in dem jeder zum Schöpfer wird, in dem jeder Schöpfer ist" [39]).

Das Ideal vom „Selbstschaffen" [40]) der Massen, das die überkommene Trennung von Produktion und Rezeption der Kunst revolutionieren sollte, mußte in der Praxis als utopisch erkannt werden. Die Forderung Seiwerts: „Inhalt und Form müssen Kampf, Solidarität, Klassenbewußtsein des Proletariats sein" [41]), anstatt diese bloß in Bildern darzustellen, bleibt in dieser Ausschließlichkeit fragwürdig; nicht nur aufgrund der historischen Voraussetzungen ihrer Verwirklichung, sondern auch unter systematischem Aspekt, denn sie setzt die direkte Aktion anstelle der Reflexion und Agitation. Der Handlungsimpulse vermittelnde Erkenntniswert der Kunst wird geleugnet. Dargestellt wird was ist, bzw. was sein soll, die einzelnen Maßnahmen zur Verwirklichung des Ziels finden im Bild keinen Niederschlag. „Dort ist das Ende, hier der Neuanfang, dazwischen das Chaos. Wir müssen das Chaos wollen." [42]) Die Funktion der Kunst bleibt für Seiwert die Destruktion der bürgerlichen Formen und Inhalt, ein positiver Beitrag zum Klassenkampf wird abgelehnt, er wäre nach seiner Ansicht ein sozialdemokratischer Kompromiß.

Die Künstler der Progressiven wie auch die sowjetischen Konstruktivisten mußten sich damit begnügen eine von ihnen verachtete Kunst „für das Proletariat ... jedoch nicht des Proletariats ... [42]a) zu schaffen, und selbst dies war schwer genug. Zwar war der Künstler stets bemüht „über die malerei hinaus in plastik, architektur und typographie an einer umformung und elementaren gestaltung zu arbeiten" [43]), aber erst Arntz, Tschinkel und Alma sollte es im Wiener Museum gelingen, die Arbeit der Progressiven in eine für die Massen nützliche Tätigkeit im größeren Maßstab umzusetzen. Dies geschah seit 1928, zu einem Zeitpunkt, in dem auch die sowjetischen Konstruktivisten erst ein erweitertes Betätigungsfeld gewannen.

Das Bild als Zeichen

Das historische Vorbild einer zukünftigen Kunst des solidarischen Arbeitskollektivs sieht Seiwert in den mittelalterlichen Volkskunstwerken, die „auf dem boden einer kollektiv denkenden und lebenden Gesellschaft" [44]) gewachsen sind und ihr als Verständigungsmittel dienten. Die durch Kollektivität und praktische Funktion ausgezeichnete Volkskunst wird nach ihrer Auflösung durch den Individualismus der bürgerlichen Gesellschaft in einer „neu sich bildenden symbol- und zeichenkunst" [45]) wieder ihre alten Qualitäten zurückgewinnen: das „kollektive verständigungszeichen" [46]), deren Fundament die abstrakte Kunst legt. Seiwert führt in diesem Zusammenhang Malevič, Brancusi und Arp an.

Die Auffassung vom kollektiven Verständigungszeichen findet ihre Analogie in Bogdanovs Begriff der Grundmetapher, den er in seiner Schrift über proletarische Dichtung kurz umreißt. Demnach steht die Grundmetapher am Anfang der menschlichen Erkenntnis, und intersubjektiven Verständigung. Die Grundmetapher setzt zwei Erscheinungen in Beziehung, indem sie ein ihnen Gemeinsames bezeichnet. Durch diese Kombinationen mittels der Sprache erfolgt der Aufbau eines kollektiven Sinnzusammenhangs, der die Voraussetzung gemeinsamer Organisation von Natur und Gesellschaft ist. Während die Wissenschaft abstrakte Begriffe bildete, die nicht mehr unmittelbar der sinnlichen Anschauung entspringen, bleibt nach Bogdanov in der Kunst „die Rolle der Grundmetapher gewaltig" [47]). In seiner „Allgemeinen Organisationslehre", die 1926 in deutscher Sprache in Berlin erschien, gibt er eine Definition der Metapher: „Als Metapher, d. h. wörtlich ‚Übertragung', bezeichnet man allgemein die Anwendung eines Wortes, das als Bezeichnung für eine Erscheinung gilt, auf eine andere Erscheinung, die mit der ersten **etwas Gemeinsam** hat." [48]) Die Metapher wird hier nicht wie in der üblichen Weise als ein Bild definiert, dessen mehrfache Bedeutungen mimetische Beziehungen zu verschiedenen Objekten knüpfen, so ihre Korrespondenzen aufzeigen, sondern als ein Zeichen, das aus zwei konkreten Besonderheiten ein ihnen Gemeinsames abstrahiert. Diese im Vergleich gewonnene Abstraktion ist ein Zeichen, das keineswegs mehrdeutig ist und darin etwas von den vielfältigen Bedeutungen der bezeichneten Dinge und Verhältnisse widerspiegelt, sondern erstrebt Eindeutigkeit. In ihr wird das Gemeinsame formuliert, die gleichförmige Struktur unterschiedener Erscheinungen, oder wie Bogdanov sagt: ihrer Homogenität. Die Reduktion gesellschaftlicher Erscheinungen auf ihnen gemeinsame Organisationsstrukturen, wie sie seine Gesellschaftstheorie vornimmt, kennzeichnet ebenso das Verfahren der Organisationsästhetik, deren Axiom die Grundmetapher ist.

Sowie diese Ästhetik die sowjetischen Konstruktivisten beeinflußt hat, haben ihre Prämissen auch in Seiwerts Schaffen bildliche Gestalt gewonnen. Zwar hat er sich mit der Metaphorntheorie wohl nie intensiv beschäftigt [49]), vermittelt über die Rezeption der Gesellschaftstheorie hat sie in seinem Werk aber Ausdruck gefunden. Die „kollektiven Verständigungszeichen", mit denen Seiwert sein Bild aufbaut, und das er auch insgesamt als solches versteht, gleichen ihrer Form und Funktion nach der Grundmetapher.

Immer wiederkehrende Bildzeichen sind:

a. Fabrik, Schornstein, Hochofen, Treibrad und -riemen, Hammer, Sichel, Schiff, Lokomotive
b. Hochhaus, Baum, Sonne, Stern
c. schematisierter Körper, leere Gesichtsfläche, oder schematische Physiognomie
d. Zahl, Fragezeichen, Buchstabe.
e. Fahne

Abgesehen von dem letzten, gehören alle diese Zeichen zwei Sinnebenen an, bzw. sie verkörpern zwei Epochen: den Kapitalismus und den Kommunismus.

Die Zeichen der Gruppe a. stehen einerseits für die unmenschliche Arbeitswelt des Proletariats im Kapitalismus, in dem die Maschine zum Feind des Arbeiters wird, gleichzeitig sind sie aber auch als entscheidende Produktivkräfte Motoren des geschichtlichen Fortschritts, indem sie sowohl den Widerspruch von privater Aneignung und gesellschaftlicher Produktion verschärfen, als auch das Ende der Mangelsituation signalisieren. In der Gruppe b. steht das Hochhaus für die Kasernierung der Unterdrückten, aber auch für kollektive Wohnformen im Kommunismus, der Baum ist Zeichen für die ausgebeutete Natur ebenso wie für das Wachsen in die Zukunft; die ausgestrichene oder verfinsterte Sonne drückt die düstere Lage der Ausgebeuteten aus, jedoch ist sie auch traditionsreiche Allegorie für den Kommunismus. Der Stern ist ebenfalls einerseits zum ausgekühlten Kristall erstarrt, andererseits spielt er auf den Sowjetstern an, oder ist als solcher direkt ins Bild gesetzt. Die Körper und Physiognomien der Gruppe c. stehen sowohl für den Persönlichkeitsverlust der Unterdrückten als auch für die begrüßte Entindividualisierung, welche die Menschen auf das solidarische Arbeitskollektiv schon im Kapitalismus vorbereitet. Die Zahlen und Buchstaben sind Zeichen für die Existenz des Arbeiters als numerischer Größe des variablen Kapitals, zugleich sind sie auch Vorboten der Organisiertheit der Klasse, die auf der Gleichheit aller Arbeiter beruht. Das Fragezeichen steht für Hoffnungslosigkeit und Verzweiflung [50]), aber auch für Aufruf zur Aktion [51]).

Dieser Doppelcharakter der Zeichen hat seinen realen Grund in der zwiespältigen Verfassung der bezeichneten Objekte selbst. Als Produkt des Kapitalismus prägt sie allesamt seine Herrschaft. Sie tragen die Signatur der Ausbeutung, Unterdrückung, Verelendung und Entfremdung. Da der Kapitalismus mit der Entfesselung der Produktivkräfte und mit dem von ihm hervorgebrachten Proletariat jedoch zugleich seinen eigenen Totengräber geschaffen hat, ist die widersprüchliche Bedeutung der Bildzeichen im Widerspruch des Kapitalismus selbst angelegt. Der Widerspruch des Systems der Kapitalverwertung ist ein prozessierender. Der Prozeß des „tendenziellen Falls der Profitrate" verläuft nach Marx gesetzmäßig, wobei das Gesetz „die Formulierung seiner widersprüchlichen Antriebsmomente (ist), die in Klassenkämpfen, Kapitalstrategien und Krisenverläufen — ... — zum Ausdruck kommen" [52]). Der Kapitalismus entwickelt sich also nicht mit Notwendigkeit zum Sozialismus hin, indem sich seine Widersprüche zuspitzen, sondern sein gesetzmäßiger Verlauf ist auch eine Resultante des Verlaufs der Klassenkämpfe. An ihnen müßte proletarische Kunst als operatives Mittel der Bewußtseinsbildung des Proletariats teilnehmen. Diese Teilnahme vermag Seiwert aufgrund seiner Gesellschaftstheorie und seiner Bildform nicht in die Tat umzusetzen. Aus den Bildzeichen ist zwar der Widerspruch der Realität herauszulesen, er wird aber in ihnen nicht anschaulich, sondern bleibt den Zeichen äußerlich als angeheftete Bedeutungen. Diese nehmen mal jene, mal diese Bedeutung an, je nach des Betrachters Vorentscheidung; „es ist ein mit malerischen mitteln gegebenes telegramm, das freilich nur von einem klassenbewußten menschen gelesen und entziffert werden kann" [53]).

Da die Bildzeichen keine historischen Vermittlungsschritte vom Kapitalismus zum Kommunismus aufzeigen, sind sie notwendig zwiespältig im Sinne eines statischen Widerspruchs der keine Auflösung kennt. Kapitalismus und Kommunismus werden vom Künstler verglichen, und das ihnen Gemeinsame von ihren konkreten Erscheinungen abstrahiert: ihre kollektive Organisation. Die Verbildlichung dieser Struktur bleibt eine schlechte Abstraktion, in ihm wird weder der zur Überwindung des Kapitalismus treibende reale Widerspruch sichtbar, noch die Individuen als handelnde Klassensubjekte erfahrbar. Der qualitative Unterschied des Kollektivismus als Zwangsgemeinschaft unter der Regie des Kapitals und des solidarisch handelnden Produktionskollektivs als Assoziation freier Individuen wird zwar in Worten immer wieder betont, aber im Bild nicht anschaulich.

Diese Differenz und Widersprüchlichkeit, die in Seiwerts „kollektiver zeichenkunst", noch immer mitgedacht, wenn auch nicht sichtbar ist, schwindet völlig als Problematik dort, wo die Zeichen zu Elementen der Bildstatistik verwendet werden. Das Ideal dieser visuellen Sprache ist das „Werturteil" zu „eliminieren", und das Piktogramm so „neutral" und emotionslos wie möglich zu gestalten [54]). Seiwert hat so mit seinen Bildzeichen durchaus der Methode der Bildstatistik vorgearbeitet. Nicht nur die konstruktive Bildform, sondern auch deren theoretische Begründung stehen mit der visuellen Sprache der Statistik in Zusammenhang. Den Bildzeichen in Seiwerts Werken und in der Statistik ist gemeinsam die Abstraktion vom Widerspruch der ges. Erscheinungen und deren Reduktion auf eine hypothetische Organisationsstruktur. Da Seiwert durch die Organisationsästhetik Bodanovs beeinflußt ist, diese wiederum ihre theoretische Grundlage im Empiriokritizismus von Ernst Mach hat, von dem gleichermaßen die theoretischen Prämissen der Bildstatistik ausgingen, besteht eine entwicklungsbedingte Verwandtschaft zwischen der konstruktiven Bildform und der statistischen Bildmethode [54]a). Da bei ihm die Bedeutung der Zeichen nicht mehr in ihrer Form sichtbar ist, sondern dieser von außen zugeschrieben werden muß, liegt ihre Ablösung von Bedeutungen nahe, die über ein reines Bezeichnen hinausgehen. Über ihre physikalische Bezeichnung hinaus kommt ihnen kein weiterer Sinn zu.

Das Bild des Kollektivs

Wie die einzelnen Bildzeichen ungeschichtlich sind, nur abstrakte Strukturen mit widersprechender Bedeutung symbolisierend, so auch die Bildform als Ganzes. Über den „gegenständlich-konstruktiven" Bildaufbau schreibt Seiwert: „ich versuche mit dieser Bildform eine allem sentimentalen und zufälligen entkleidete wirklichkeit darzustellen, ihre funktion, ihre gesetzlichkeit, ihre beziehungen und spannungen innerhalb des bildrahmens und seiner gesetzmäßigkeit sichtbar werden zu lassen." [55])

Es wird ein unmittelbares Entsprechungsverhältnis von Bildorganisation und Gesellschaftsorganisation postuliert. Dieses kann aber wiederum nur mittels einer Abstraktion erreicht werden, die weder der Realität des Bildes noch der der Gesellschaft gerecht wird. Beide werden auf ihr Gemeinsames hin verglichen, das Seiwert in ihrer gesetzlichen Struktur zu erfassen glaubt.

Es ist ein grundsätzliches Problem einer Kunst mit marxistischem Anspruch, hinter der zufälligen Erscheinung einer Person, einer Situation, den Funktionszusammenhang sichtbar zu machen, in dem diese stehen. Der Einzelfall muß als eine besondere Erscheinung eines wesentlichen Allgemeinen sichtbar werden. Erst indem die Individuen als Ensemble gesellschaftlicher Verhältnisse im Bild anschaulich werden, ist etwas über ihre objektive Wirklichkeit für den Betrachter verbindlich erfahrbar. Insofern ist Seiwerts Forderung nach einer Darstellung der vom Zufälligen entkleideten Wirklichkeit, ihrer Funktionen und Gesetze vollauf berechtigt, und bis heute nur selten gelöst. (Die von Lukacs in die marxistische Ästhetik eingeführte Theorie des Typus bietet eine Lösungsmöglichkeit an, die schon für die Literatur nicht uneingeschränkte Geltung beanspruchen kann, und in ihrem Geltungsanspruch für die bildende Kunst noch problematischer zu sein scheint.) Jedoch führt die Reduktion der Gesellschaft und Welt insgesamt auf ihre Organisationsstruktur zu demselben Dilemma, das schon bei der Einschätzung einer proletarischen Kunst und der Auffassung der Zeichenfunktion auftritt: eine Vermittlung zwischen kapitalistischer Gegenwart und kommunistischer Zukunft scheint nicht möglich. Beide sind durch einen absoluten Bruch voneinander getrennt, zugleich aber in ihrer abstrakten Organisationsstruktur identisch. Diese beschreibt Seiwert mit den Begriffen der Gleichheit, Gesetzmäßigkeit und Kollektivität. Da sowohl der Kapitalismus als auch die klassenlose Gesellschaft durch diese Organisationsformen gekennzeichnet sind, wenn auch mit umgekehrten Vorzeichen, ist aus der Bildform nicht abzulesen, ob es sich um eine Darstellung der bürgerlichen Gesellschaft, des antizipierten Zustands der kommunistischen Gesellschaft oder gar der Revolution handelt. So schwankt Seiwert selbst in der Interpretation seiner Bildform hin und her. Einmal spricht er im Zusammenhang mit der bürgerlichen Gesellschaft von der Aufdeckung ihrer „historisch-materialistischen Gesetzlichkeit, die sich in der Anwendung der Bildgesetze äußert" [56]). Ein andermal nennt er im Gegensatz dazu die Aufgabe seiner Bilder, die „gegenseitige bestätigung der formgesetzlichkeit des bildes mit den immanenten gesetzen kommenden gesellschaftsbewußtseins" [57]). In einem Kommentar zu seinen Bildern schreibt Hans Faber: „es ist im grunde genommen die gleiche bildgerechte planmäßigkeit, die das kriterium der kommunistischen produktions- und konsumtionsverhältnisse der zukunft sein wird." [57]a). Die Darstellung der Revolution erfolgt in der gleichen, quasi-gesetzlichen Ordnung des Bildes, denn „die Idealgestalt der Revolution hat Marx durch das Bild der harten Notwendigkeit der Revolution getötet. Diese harte Notwendigkeit habe ich in das Bild hineinzubringen versucht" [58]).

Da Gesetzmäßigkeit in allen Gesellschaftsformationen und geschichtsträchtigen Handlungen waltet, kann die konstruktive Bildform an sich keinen Unterschied zwischen bürgerlicher Gesellschaft und klassenloser Gesellschaft, zwischen Passivität und revolutionärem Handeln veranschaulichen. Um dem Widerspruch zu entgehen, wird schließlich ein allgemeines Weltgesetz angenommen, das jeder historischen und gesellschaftlichen Bestimmtheit entbehrt. „Durch die Gesetzmäßigkeit unseres Werks auf die Gesetzmäßigkeit alles Bestehenden hinzuweisen und hierdurch hinzuweisen auf seine Bezogenheit." [59])

Die Bezogenheit alles Bestehenden, die mit Hegel meint, daß alles mit allem vermittelt ist, und deshalb erst das Ganze das Wahr ist, und dieser Zusammenhang im Bild am konkreten Einzelfall aufgezeigt werden muß, vereinfacht Seiwert zur „gleichheit aller gleichzeitig miteinander bestehenden Dinge". Er behauptet, Marx „lehrte uns das gemeinsame ihnen innewohnende Gesetz an ihnen ablesen" [60]) zu können. Dagegen wäre einzuwenden, daß Marx gerade nicht das Gemeinsame sondern den Widerspruch zwischen den Erscheinungen und seine „gesetzmäßige" Entfaltung herausgearbeitet hat, „damit über der Einheit ... die wesentliche Verschiedenheit nicht vergessen wird" [61]).

Erst in der Einheitswissenschaft Bogdanovs wird der Widerspruch ausgeschaltet als Störfaktor im „symmetrischen Ordnungsschema", das allen natürlichen und gesellschaftlichen Erscheinungen zugrunde liegen soll. Davon ausgehend

identifiziert die Organisationsästhetik planmäßige Konstruktion, Harmonie und künstlerische Form einerseits, andererseits Widerspruch, Ungereimtheiten und Kunstlosigkeit [62]).

Mit der Hypothese: „im formgesetz des bildes offenbart sich das formgesetz der gesellschaftlichen struktur“ [63]), ist der Anspruch gesetzt, daß die Form unabhängig vom Inhalt etwas über die bestehende Gesellschaft mitteilt und darin ihre Funktion hat. Durch die vermeintliche Übereinstimmung der Strukturen wird sie als unmittelbarer Teil der Gesellschaft gesetzt. Zwar kommt Seiwert seit 1923 von der Forderung ab, daß die Form der Produktion und Rezeption von Kunst zum kollektiven Schöpfungsakt in der unmittelbaren Aktion zu verändern sei, jedoch ist die Ablehnung von Reflexion und Distanz weiterhin in der Forderung gegeben, die konstruktive Bildorganisation habe direkter Bestandteil der Gesellschaftsorganisation zu sein. Solchermaßen integriert ist sie immer schon wirksam als gesellschaftlich relevante Organisation des Bewußtseins, unabhängig vom jeweiligen Inhalt und spezifischen Funktionsweisen.

Aus der These, daß die Kunst mit den gesellschaftlichen Verhältnissen in Wechselbeziehung steht, folgert Seiwert vorschnell, die Bildorganisation sei immer schon, vor aller Rezeption und vor handlungsauslösenden Impulsen ein Beitrag zur Gesellschaftsorganisation. „die immanenten gesetze eines werkes sagen immer richtig aus über die kräfte innerhalb der gesellschaft, denen es verbunden ist.“ „dass immer der größte teil der wissenschaft und kunst im direkten dienst der gerade herrschenden gesellschaft geschaffen wird, und ihre ideologische verteidigung darstellt, ist eine andere sache und betrifft den inhalt des kunstwerks.“ [64]) Diese Trennung von Form und Inhalt garantiert der Kunst als Formgebung eine soziale Organisiertheit schlechthin, sie ist a priori Produkt eines Kollektivs, das sich durch sie verständigt.

Die gesetzmäßig organisierte Bildform ist ein Dokument des gegenwärtigen Augenblicks und zugleich ein Organisator der menschlichen Psyche zur Kollektivität. Gesetzmäßigkeit und Dokumentcharakter schließen das Vorhandensein von Sentimentalität und Gefühl im Bild aus. Beide werden als Ausdruck des kleinbürgerlichen Individualismus verachtet. Darin ist Seiwert sich mit dem Proletkulttheoretiker einig, der in der ‚Aktion‘ schrieb: „Der Arbeiter fühlt kollektivistisch, d. h., gemeinschaftlich, sozial, und dieses Moment des Kollektivismus ist ganz entschieden in der bisherigen wilden Welt der Gefühlsausdrücke etwas Neueres und Höheres.“ [66]) Dokumentarität und Sachlichkeit findet Seiwert in den Holzschnitten von Gerd Arntz vereint, die er lobt für einen „in Deutschland ungewohnten Mangel an Sentimentalität. Einfach, Tatsache, so ist es. Dabei in der Form vereinfacht bis zum Symbol“ [67]).

Tendenzkunst

Mit der Ablehnung des Gefühls geht einher die Verneinung einer sozialkritischen oder proletarisch-revolutionären Tendenz, die im Thema der Kunst formuliert wird. Da die Formgebung des Bildes an sich schon eine gesellschaftliche Tätigkeit ist, und ein organisierendes Vermögen besitzt, wäre jede durch den Inhalt zum Ausdruck kommende Funktionsbestimmung der Kunst eine äußerliche Zutat. In zahlreichen Kritiken wenden sich die Progressiven gegen die Vertreter einer Tendenzkunst, wie Grosz, Dix und die Künstler der ASSO (Assoziation revolutionärer bildender Künstler Deutschlands) und der ACHRR (Assoziation der Künstler des revolutionären Rußlands). In der Begründung der Ablehnung einer Tendenzkunst ist sich Seiwert mit Bogdanov einig, der in der Aktion darlegte: „Die Kunst organisiert die Kräfte der Menschen ganz unabhängig von den Aufgaben, die sie sich stellt. Es ist nicht notwendig, der Kunst praktische Aufgaben aufzudrängen; das wäre für sie eine schädliche, überflüssige Beengung; der Künstler ist nur dann imstande, seine Gestalten harmonisch zu organisieren, wenn er frei, ohne Zwang, ohne Beeinflussung schafft.“ [70])

Suprematismus

Anregungen für die konstruktive Bildform hat Seiwert außer von der romanischen Kunst und den zeitgenössischen Franzosen vom Suprematismus erhalten. Inwieweit er ihn bei seinen ersten Schritten zu einem eigenen Stil bereits Vorbild war, läßt sich nur schwer rekonstruieren. Zu den ersten Arbeiten Seiwerts, die konstruktive Formen aufweisen, gehört die Folge „Sieben Antlitze der Zeit“ von 1921. Bezeichnenderweise zeigen die Konstruktivität nur die Gegenstände aus der Arbeitswelt auf, die Fabriken, Schornsteine, Treibräder, Förderbänder, Schiffe und die Arbeiter selbst. Die Kapitalisten und ihre Lakaien in Staat, Schule, Gewerkschaft, Militär und Kirche haben dagegen noch karikaturistisch gezeichnete Physiognomien, die in Strichführung und Typisierung deutliche Anklänge an G. Grosz zeigen. Die Gleichzeitigkeit und Konfrontation der beiden Stilmittel läßt darauf schließen, daß Seiwert die für ihn neuen Formen zur Darstellung der Arbeitswelt als relativ ausgeprägte Bildzeichen übernommen hat.

Eine Verknüpfung von konstruktiver Gestaltung und Motiven aus der Arbeitswelt, die über die seit dem Futurismus und Dadaismus geläufigen Maschinenbilder [71]a) hinausgehen, finden sich in Illustrationen der ungarischen Künstlergruppe „MA“ (Heute), die in ihrer gleichnamigen Zeitschrift abgedruckt wurden. Diese Gruppe gründeten in Budapest u. a. Bortnyik, Moholy-Nagy, Kassak und Alfred Kemeny, der Herausgeber der Zeitschrift war. Die meisten der Künstler bekannten sich zum Kommunismus. Kemeny wurde seit 1923 zum bedeutendsten Kunstkritiker der Roten Fahne, dem Zentralorgan der KPD, unter dem Pseudonym Alfred Durus. Die Zeitschrift „MA“ wurde von den Progressiven aufmerksam gelesen, sie befand sich in Hoerles Besitz [72]). Vergleichsweise früh haben sich diese ungarischen Künstler mit dem Suprematismus von Malevic und den Anfängen des sowjetischen Konstruktivismus beschäftigt, Moholy-Nagy seit 1919. Von ihnen könnte Seiwert seine ersten Informationen über Malevic haben, denn gezeigt wurden dessen Bilder in Deutschland erst seit 1922.

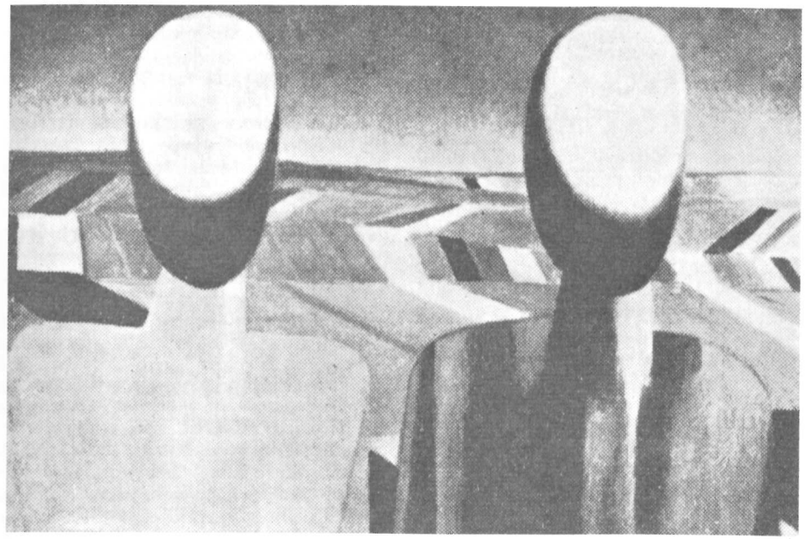
Auskunft über den Suprematismus hat zu dieser Zeit der ersten konstruktivistischen Versuche Seiwerts die Ausstellung von Iwan Puni in der Berliner Galerie „Der Sturm“ von 1921 geben können [73]). Puni, der hier seine Variante des Suprematismus vorführt, war 1920 aus der SU nach Berlin gekommen. Sein Einfluß auf die Künstler der Progressiven war — nach den Worten von Gerd Arntz — von Bedeutung.

Seit 1922 sind die deutschen Künstler über die zeitgenössische sowjetische Kunst gut informiert. El Lissitzkij gründete mit Ilja Ehrenberg in Berlin die dreisprachige Zeitschrift „Gegenstand-Objet-Vesč“, deren erste Nummer vom März-April 1922 einen Bericht von Ulen über den Suprematismus und Konstruktivismus enthält mit dem Titel „Die Ausstellungen in Rußland“. In ihm ist ein Foto der ersten großen Konstruktivistenausstellung von 1921 in Moskau abgebildet (2. Ausstellung der OBMOCHU), auf dem Konstruktionen von A. Rodcenko und den Gebrüdern Stenberg zu sehen sind. (Gerd Arntz erinnert sich, zur damaligen Zeit das Foto gesehen zu haben.)

In derselben Nummer ist das Monument von Tatlin zur III. Internationale abgebildet, mit einem Kommentar von N. Punin in russischer Sprache.

Die „Erste russische Kunstausstellung“ in der Berliner Galerie van Diemen Ende 1922 gibt einen umfassenden Überblick der neuen Tendenzen in der sowjetischen Kunst. In ihr hat Seiwert Arbeiten von Malevič, Rodčenko u. a. gesehen. Die Gleichsetzung von Suprematismus und Konstruktivismus in der Bemerkung Seiwerts: „Der russische Maler Malevič hat den Suprematismus, den man in Deutschland auch Konstruktivismus nennt, in der Malerei begründet“ [75]), zeigt trotz der weitläufigen Informationen die unzureichende Einsicht in die Tendenzen der sowjetischen Kunst, denn Malevič war Zeit seines Lebens ein Gegner des utilitaristischen und technisch orientierten Konstruktivismus [76]). 1927 wird Malevič eine Einzelausstellung im Rahmen der Großen Berliner Kunstausstellung gewidmet [77]), und seine theoretische Schrift „Die gegenstandslose Welt“ als Bauhausbuch Nr. 11 1927 veröffentlicht. Aus ihm werden längere Passagen in der Zeitschrift a—z zitiert, mit der Empfehlung, der vollständigen Lektüre der Schrift, um das Mißverständnis aufzudecken, der Suprematismus sei eine Kunst des formalistischen Ornaments.

Was Seiwert und die Progressiven insgesamt mit dem Suprematismus verbindet,



Kasimir Malevič: Bauern, 1913 (aus a—z, S. 63)

ist der Aufbau des Bildes nach Formgesetzen, und die in der Form zum Ausdruck kommende Negation des Indviualismus.

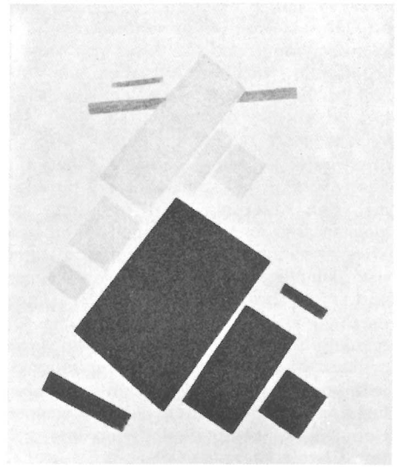
Als letzte Station beim Übergang vom Kubofuturismus zum Suprematismus hat Malevič 1913 einige Menschengestalten gemalt, deren Gesichter durch eine ovale, leere, dunkle oder helle Scheibe ersetzt sind [79]). Der Reduktion des Gesichts auf die Flächenform folgt im nächsten Schritt die Rückführung der gesamten Malerei auf das „schwarze Quadrat auf weißem Grund“, der Ursprung der suprematistischen Malerei. In diesem Entwicklungsschritt ist der Zusammenhang von Entindividualisierung des Menschen durch seine Gesichtslosigkeit und der abstrakten Kunst, die universelle Strukturgesetze statt sinnliche Erscheinungen zur Anschauung bringen will, überdeutlich. In seinen zahlreichen Schriften thematisiert Malevič dieses Verhältnis und bringt es auf die Kurzformel: „Das einzige was erstrebenswert ist, ist doch die Gleichheit, die Entpersönlichung, etwas Ungegenständliches, in dem alles mitinbegriffen sein muß.“ [80])

Seine ungegenständlichen Bilder begreift er als Systeme von Gleichgewichtszuständen. In ihnen wird von der Vielfalt der gegenständlichen Erscheinungen und Individualitäten abstrahiert, um ihre grundsätzliche Gleichheit sichtbar zu machen. Die Gleichheit alles Seienden soll empfindbar werden in einem Gleichgewicht, das die Farbflächen auf der Bildfläche im Verhältnis zueinander eingehen. Die Variationen dieses Zustandes sind nach optischen „Gesetzen“ gestaltet. Wie Seiwert sieht Malevič ein Entsprechungsverhältnis zwischen diesem bildlichen Gleichgewichtszustand und den Organisationsformen der Gesellschaft, die er ebenfalls als eine Art der Gewichtsverteilung begreift. „Es unterliegt keinem Zweifel mehr, daß die Kunst ihre eigene Ideologie hat, und ihren eigenen Weg gehen muß, womit aber nicht gesagt ist, daß dieser Weg sich unbedingt vom sozialistischen Weg trennen muß. Im Gegenteil: „Bei der Verteilung der ihr gemäßen Gewichte wird die Kunst die Form finden, die den neuen ökonomischen Lebensformen entspricht . . .“ [81]). Auf solche Selbsteinschätzungen von Malevič kann Seiwert sich stützen, wenn er den Suprematismus als marxistische Kunst bezeichnet: „die kunst ist nichts anderes als die bildgewordene Erkenntnis in der darstellung der welt, ihrer kräfte, ihrer gesetzlichkeit. wie nun der marxismus die begründung eines neuen gesichts der welt ist, so kann man den suprematismus ruhig als kunstform einer marxistischen weltschau ansprechen . . .“ [82]). Antizipierende Weltschau sei der Suprematismus insofern er in den Gleichgewichtsgesetzen seiner Bildform die auf Gleichheit beruhende Gesellschaft vorwegnimmt. An die bestehende Gesellschaft ist er noch insoweit gebunden, als er an ihrer Zerstörung mitwirkt. Diese kritische Funktion bedeutet für Malevič wie für Seiwert die Zersetzung des Individualismus, der gemäß ihrer ästhetisierenden Gesellschaftstheorie durch die Partikularität des Individuums das Gleichgewichtssystem irritiert, bzw. die kollektive Gleichheit und Harmonie durch die Widersprüche individueller Interessen zerstört.

Ob die Form von Seiwerts entpersönlichten Arbeiterfiguren in den gesichtslosen Gestalten von Malevič ihre Vorlage hatte, oder diese Übereinstimmung nur zufälliger Art sind und eine nachträgliche Bestätigung der Gemeinsamkeit im ideologischen Ansatz bedeuten, kann hier nicht gelöst werden. Dem Autor sind Veröffentlichungen betreffender Werke von Malevič vor 1922 im westlichen Ausland nicht bekannt.

Für die „Abbrucharbeit“ (Seiwert) an der bürgerlichen Kultur sehen die Progressiven den Suprematismus und Konstruktivismus als fortgeschrittenstes Instrument der Kritik an, denn „in der zerstörung der bürgerlichen formen begründet sich die form der klassenlosen gesellschaft. so entzieht der konstruktivismus und darüber hinaus der suprematismus der bürgerlichen individualistischen kunst den boden“ [83]).

Am Ende einer kunstgeschichtlichen Entwicklung stehend, in deren Verlauf das menschliche Individuum schrittweise aus der Kunst verbannt wird, stellt der gegenstandslose Suprematismus nach Seiwerts Meinung die Formen einer kollektiven Zeichensprache bereit, mit der die Kunst eine neue Kommunikationsfunktion wiedergewinnen kann. „die suprematistischen versuchen dann eine kollektive verständigung über die formelemente des bildes an sich, die in ihrer konsequenz über einzelbild und einzelerlebnis hinausgehen müssen.“ [84]) Ansätze zu einer solchen Zeichensprache werden mit der Wiener Bildstatistik geschaffen. Ihre Tragfähigkeit als Beitrag zur Emanzipation der gesellschaftlichen Individuen wird im zweiten Teil des Artikels diskutiert.



Kasimir Malevič: Suprematistische Kompositionen, 1914

Kritik der proletarischen Kunst

Solange die Menschheit zur gemeinsamen Verständigung nicht bereit ist, und das wird sie erst in der „klassenlosen Erdengemeinschaft“ [85]), wird jedes Eingehen auf die gegenwärtigen, im Klassenkampf notwendig beschränkten Kommunikationsformen des Proletariats als Verrat am Ziel der Revolution kritisiert. Die Ablehnung einer Kunst, die an den notwendig durch den Kapitalismus und die bürgerlichen Verkehrsformen deformierten und verkümmerten Bedürfnisse und Erfahrungen der Proletarier anknüpft, um hinter den verkehrten und entfremdeten Formen das richtige Klassenbewußtsein zu wecken, ist begleitet von der Leugnung der Möglichkeit proletarischer Kunst und Kultur überhaupt. Hatte Seiwert noch 1921 emphatisch die proletarische Kunst als kollektives Schöpfertum in der unmittelbaren Aktion gepriesen [86]), so beginnt seine Abhandlung „Die Kunst und das Proletariat“

von 1924 mit dem lakonischen Satz: „Proletarische Kunst gibt es nicht.“ [87]). Diese erste Feststellung der empirischen Tatsache wird zum Urteil mit allgemeinem Geltungsanspruch erweitert: „proletarische kunst ist natürlich ein unsinn in sich ...“ [88]). Diese apodiktischen Formulierungen stehen im krassen Gegensatz zu den Theorien des Proletkults und Bogdanovs. Sie zeigen äußerliche Analogien zu Trotzkijs Ausführungen über die Unmöglichkeit einer proletarischen Kunst, die Seiwert gelesen hat. In seiner Abhandlung „Proletarische Kultur und Proletarische Kunst“ verneint Trotzkij die Entstehung einer proletarischen Kunst, denn ihr fehle notwendig die „innere Bindung mit der Kultur im allgemeinen“ [89]), da diese Kultur sich nicht in der revolutionären Übergangsperiode als „organische Gesamtheit des Wissens und Könnens, die die ganze Gesellschaft ... charakterisiert“ [90]), ausbilden kann. Dieses Urteil führt Trotzkij jedoch keineswegs zum Defätismus, sondern zu der pragmatischen Forderung nach dem „zähen Kampf um die Hebung des kulturellen Niveaus der Arbeiterklasse“ [91]). In ihm erfüllen die Arbeiterkorrespondenten, die Wandzeitungen und alle Arten von Kunstschaffenden wichtige Aufgaben. Im Verlauf der Kulturrevolution, in der das „Proletariat sowohl die Kunst als auch die Wissenschaft radikal umbauen“ wird [92]), überwindet es seine Muttermale aus der alten Gesellschaft, „um eben ein für allemal den Klassenkulturen ein Ende zu machen, und einer Menschheitskultur den Weg zu bahnen [93]). In ihr gegründet, wird die „künstlerische Saat ... sozialistisch und nicht proletarisch“ sein [94]). Diese durchaus zutreffende und realistische Argumentation Trotzkijs, die keineswegs die praktische Rolle des Künstlers leugnet, wird von Seiwert (und mit ihm von vielen linksradikalen Künstlern der Weimarer Republik) einseitig dahingegen interpretiert [95]), als habe das Proletariat weder Kunst noch Kultur, und der Künstler nur die Möglichkeit, die gegenwärtige Ohnmacht oder die Zukunft des Kollektivs in Bildzeichen und Formgesetzen zu dokumentieren. Diese Schlußfolgerungen sagen mehr aus über die Resignation der Linksintellektuellen seit der beginnenden Stabilisierung des Kapitalismus und seit der Abnahme der revolutionären Aktivitäten der Arbeiterklasse seit 1923, als über die Theorien Trotzkijs. Die Revolutionseuphorie ist einer Ernüchterung gewichen, die nur zu leicht in Verachtung umschlägt. Ohne Einsicht in die historischen Bedingungen des Klassenkampfes wird die gescheiterte Revolution auf die Unfähigkeit der Arbeiterklasse und ihrer Führer zurückgeführt. Das Proletariat wird nicht mehr von seinen Produktionsfähigkeiten her begriffen, sondern von seinen Konsumgewohnheiten, die als Abklatsch spießbürgerlichen Verhaltens von Seiwert gebrandmarkt werden: „Und das Proletariat hat keine Kultur. Es ist die unterdrückte Klasse, die sich die Kultur ihrer Herren anzieht wie das Dienstmädchen die abgelegten Kleider seiner Herrschaft. Der Prolet säuft Schnaps, wo die Herren Sekt haben, er ißt Margarine, wo es Butter gibt.“ [96])

Aus diesen kulturellen Niederungen, in der Kunst keinen Platz hat, folgt für Seiwert der Sprung in die sozialistische Menschengemeinschaft, ohne daß er fähig wäre, die Vermittlungsschritte dahin aufzuzeigen. „Das Proletariat wird nie eine eigene Kultur haben, denn der Begriff des Proletariats ist mit dem Begriff der Profitwirtschaft untrennbar verbunden. Mit ihrem Fall fällt das Proletariat und es wird die klassenlose Gesellschaft, die eine eigene, unvergleichliche Kultur sich schaffen wird.“ [97]) Dieser eschatologischen Zukunftserwartung entspricht die radikale Negation des bürgerlichen kulturellen Erbes.

Aus der völligen Kulturlosigkeit entsteigt wie der Phönix aus der Asche die klassenlose Gesellschaft des kollektiven Schöpfertums, und der Künstler empfängt sie mit den von ihm bereits vorgebildeten „gesetzen kommenden gesellschaftsbewußtseins“ (Seiwert). Mit dem verholenen Führungsanspruch des Künstlers als Fachmann für Kommunikationsfragen und Verständigungsprobleme geht ein theoretischer Geschichtsdeterminismus einher, der auf die unvermeidliche „Todeskrise“ des Kapitalismus und sein Umschlagen in sozialistische Verhältnisse spekuliert, so dem Künstler das Eingehen auf die Niederungen des alltäglichen Kleinkriegs ersparend.

Gerassimov: Lenin auf der Tribüne, 1930

Der Zweifel an der Fähigkeit des einzelnen Arbeiters zum revolutionären Handeln kompensiert der Künstler durch seinen Glauben an den gesetzmäßigen Geschichtsverlauf und durch die Wahrnehmung des Proletariats nur in Form der Masse, die in sich von einem gewissen Drang beseelt ist. Die Darstellung des Arbeiters als handelndes oder leidendes Wesen wird als Ausdruck „kleinbürgerlicher Kunstform“ verworfen. Ihre Repräsentanten sind u. a. Zille, Nagel, Kollwitz, Grosz und Dix [98]). Da die Revolution nach ehernen Gesetzen verlaufe, nennt Seiwert das Bild einer vorwärts stürmenden Gestalt idealistisch [99]), und den Proleten im Straßenkampf „eine Idealgestalt, ein Held, den es nach Marx nicht gibt. Da gibt es nur die Gesamtheit der vorwärtsdrängenden Masse, die die Revolution in sich trägt. Und ich hätte von mir aus dieses lieber noch viel abstrakter und „unmenschlicher“ dargestellt [100]). Ein Beispiel für die Masse unter den Fahnen gibt Seiwert im „Bauernkrieg“.

Neben den Mitgliedern der KPD-nahen ASSO erregten vor allem die Werke der sowjetischen ACHRR den Widerspruch und die Kritik der Progressiven. Unter dem Programm des „heroischen Realismus“ hatten die Mitglieder dieser größten und einflußreichsten Künstlervereinigung der SU sich zusammengeschlossen, ohne jedoch zunächst über naturalistische „Farbenfotos“ und „arrangierte Theaterszenen“ hinauszukommen, wie selbst Lunatscharskij kritisch bemerkte [101]). Seiwert bezichtigte die Assoziation, die Nachfrage für „kitschige stilleben und bürgerliche helden-historienbilder“ zu befriedigen [102]). Zu ihren Werken auf der Ausstellung russischer Kunst in Köln 1929 bemerkte er: „auch die sogenannten tendenzbilder sind schlecht. proletarische tendenzkunst entsteht nicht, indem man bürgerliche

Georg Grosz: Wacht auf Verdammte dieser Erde, 1923

schlachten- und historienmalereien ... mit proletarischen vorzeichen versieht. die umbildung der form ist genauso wichtig wie die umbildung des inhalts. heldenverehrung ist mit marxistischer erkenntnis unvereinbar.“ [103])

So berechtigt die Kritik an der moralisierenden „Armeleutemalerei“, dem Naturalismus und falschem Pathos vieler sogenannter realistischer Gemälde ist, so wenig kann Seiwerts Gegenvorschlag eine praktikablere Alternative sein. Seine Gegenüberstellung von intellektueller Propaganda und kollektivem Gestaltungstrieb konstruiert einen unüberwindlichen Gegensatz. „man gebraucht in russland bürgerliche, d. h. mit dem intellekt und nicht aus dem kollektivbewußtsein geschaffenen kunst zur propaganda ... jedoch treibt sich die offizielle, im formalen und ideologisch bürgerliche kunst zu dem punkt, wo sie sich auf ihre formelemente besinnt und sich bis auf ihre formelemente vereinfacht, die auf dem boden einer klassenlosen gesellschaft dem gestaltungstrieb der gesamtmenschheit sich überlassen.“ [104])

Erst in der Vermittlung von Aufklärung und spielerischer Sinnlichkeit, von Organisation und Spontanität, von Führung und Selbsttätigkeit kann der Gegensatz aufgehoben werden. Diese Vereinigung haben die sowjetischen Konstruktivisten versucht, die von den vereinfachten Formelementen des Suprematismus ausgehend, „mit dem dualismus zwischen den sphären ‚gefühl‘ und ‚verstand‘ ... schluß machen“ [105]) — wie S. Eisenstein in der „a—z“ schreibt.

Die Einheit von wissenschaftlicher Gesellschaftsanalyse, anschaulicher Darstellung der sinnlichen Erscheinung und aktivierender Handlungsimpulse ist seine Forderung ans Kunstwerk. „der wissenschaft muß ihre sinnlichkeit zurückgegeben werden, ihrem intellektuellen prozeß feuer und leidenschaft. der abstrakte denkprozeß soll in das siedefeuer der praktischen tätigkeit getaucht werden.“ [106])

Diese Forderungen des Filmregisseurs sind in der „a—z“ abgedruckt. In ihr finden sich noch weitere Beiträge Eisensteins, sowie Rezensionen von sowjetischen Filmen, die in der konstruktivistischen Tradition stehen, und Abbildungen von Fotomontagen Rodcenkos und Lissitzkijs. Diese utilitär-abbildenden Werke (Arvatov) der Konstruktivisten nehmen ihren Ausgang von Malevičs Bildformen [107]). Die im Suprematismus herauspräparierten Gestaltungsgesetze bilden in den agitatorisch-propagandistischen Fotomontagen das formale Gerüst einer Bildorganisation, die mittels der Zuordnung von Fotografien eine bildrethorische Argumentation ermöglicht. Durch die kontrastierenden und parallelisierenden Kombinationen der Fototeile entsteht als Resultat eines bildmetaphorisch aufgebauten Beziehungszusammenhangs verallgemeinerte Aussagen, die keine dürren Abstraktionen sind, sondern von der sinnlichen Anschauungsform der Bildgegenstände ausgehen. Die Montage erlaubt eine Synthese von Denken und Anschaulichkeit, die weder den Bildern ihre sinnliche Konkretheit nimmt, oder sie auf eine bloße Illustration vorformulierter Texte beschränkt, noch ein diffuses, symbolistisches „Denken in Bildern“ nötig macht, sondern die Bilder als Elemente einer Bildsprache verwendet.

Mit der Montage von Fotografien oder gemalten und gezeichneten Bildteilen haben die Konstruktivisten ein Verfahren entwickelt, das die Darstellung gesellschaftlicher Widerspruchszusammenhänge im Bild ermöglicht. Sie konnten so die Forderung nach der bildlichen Repräsentation der Funktionen und Gesetze der Gesellschaft verwirklichen, ohne zur Abstraktion eines Seiwert oder Malevič Zuflucht nehmen zu müssen.

Die Progressiven haben die Versuche zwar positiv begutachtet, selbst aber nur mit Ausnahmen für ihr eigenes Schaffen aus ihnen Konsequenzen gezogen. Der Grund der ambivalenten Haltung liegt in dem positiven Wirklichkeitsbezug der sowjetischen Konstruktivisten, die nicht nur „Abbrucharbeit“ an der bürgerlichen Kultur, sondern auch Aufbauarbeit für den Sozialismus leisteten.

1924 kritisiert Seiwert sie in diesem Sinne: „Die Konstruktivisten sind im Irrtum, wenn sie glauben, heute eine Organisation kommunistischer Arbeitsregelung in ihren Bildern aufzeichnen zu können.“ [108])

Auch der Kunstkritiker der Roten Fahne Kemeny, alias Durus, weist in einem Artikel aus der gleichen Zeit auf die unterschiedlichen Aufgaben der Künstler in der Sowjetunion und in der Weimarer Republik hin. Aber er zieht daraus anders als Seiwert den Schluß, nicht Malevič zu folgen, dessen Suprematismus im Sozialismus durchaus seine Berechtigung habe, sondern bezeichnet die von den Progressiven abgelehnten kritischen Realisten als die eigentliche künstlerische Avantgarde im Kapitalismus: „Die Gegensätze innerhalb der neuen Gestaltung (der abstrakten Kunst — der Verf.) sind begründet in der Polarität Osten-Westen. In dem Gegensatz der sozialen Dynamik Rußlands und der verhältnismäßig sozialen Unbewegtheit des Westens. Deshalb ist die neue russische Gestaltung überwiegend dynamisch ... Den revolutionären Charakter der westeuropäischen Kunst müssen wir auf einer anderen Ebene suchen. Die Künstler die auf dieser Ebene stehen, flüchten sich vor der verwesenden Realität des gesellschaftlichen Lebens nicht in die Abstraktion. Sie entlarven die Verwesung der bürgerlichen Gesellschaft in ihren realistischen Werken und kämpfen dagegen für eine bessere Gesellschaftsform der Zukunft. Die wichtigsten und bedeutendsten Vertreter dieser schöpferisch tendenziösen Kunst sind: Georg Groß, John Heartfield, Rudolf Schlichter und Otto Dix.“ [109])

Dieses Werturteil impliziert für Durus jedoch keineswegs die Verwerfung des Suprematismus. Wie er diese Kunstrichtung 1924 zu den „wesentlichsten künstlerischen Bewegungen der jüngsten Vergangenheit“ [110]) rechnet, so spricht er auch noch 1929 im Feuilleton der Roten Fahne „von schöpferischen Künstlern ernsthaft wissenschaftlich-laboratorischen — nicht nur ‚abstrakten‘ — Charakters, wie Malewitsch (früher) ... Lissitzkij, Rodčenko u. a.“ [111]).

Die Bedeutung ihrer laboratorischen Tätigkeit beim Experimentieren mit formalen Bildelementen liegt in der Entwicklung von Gestaltungsmitteln, die späterhin zu syntaktischen Sprachmitteln eines „Montagestils“ (Arvatov) werden. Diesem Verfahren bedienen sich die meisten Mitglieder der Künstlergruppe „Oktjabr“. Diese 1928 gegründete „Vereinigung der Arbeiter auf den neuen Gebieten der Kunst“ ist das Sammelbecken der Konstruktivisten, und als solches die stärkste Opposition zu den in der ACHRR organisierten Vertretern der „realistischen“ Malerei. Dem Oktjabr gehören die bedeutendsten Künstler und Kunsttheoretiker der linken Richtung an, unter ihnen die Film- und Fotomonteure A. Rodcenko, G. Klucis, S. Eisenstein, Esther Shub, die Maler A. Deineka und Diego Rivera, der Karikaturist D. Moor, die Theoretiker Maca, Novitzkij und Alfred Kurella.

Die die Bedeutung dieser Konstruktivisten-Gruppe bis jetzt immer unterschätzt bzw. verfälscht wurde, soll im folgenden kurz auf ihre Bedeutung für die proletarisch-revolutionäre Kunst der Weimarer Republik eingegangen werden [112]).

Während die Opposition der „Progressiven“ gegen den Realismus der ACHRR von vornherein formuliert wird, und zugleich die Zeitschrift „a—z“ eine gewisse Form- und Geistesverwandtschaft mit einigen Mitgliedern von Oktjabr erkennen läßt, wurde die ASSO zunächst als eine „Bruderorganisation der ACHRR in Rußland“ im März 1928 gegründet [113]). Eine Ausstellung sowjet-russischer Malerei in Berlin, die 1930 von der „Gesellschaft der Freunde des neuen Rußland“ organisiert wurde, und auf der hauptsächlich die „realistische Malerei“ vertreten war, gibt jedoch Anlaß zu umfassender Kritik an der ACHRR. Wie schon 1929 Seiwert die in Köln ausgestellten Gemälde sowjetischer Künstler als schlechte Tendenzkunst bezeichnet, so bescheinigt ihnen auch A. Durus kleinbürgerliche Kunstform. Im Feuilleton der Roten Fahne schreibt er:

„Die sowjetrussische Malerei ist aus den Salons und aus den Ausstellungssälen als Plakat, als farbig gestaltete Wandzeitung, als bunte illustrierte satirische Zeitschrift auf die Straße, in die Betriebe, in die Lesehallen und Klubs der Arbeiter gegangen. Da ist der neue ‚proletarische‘ Stil der bildenden Künste im Entstehen ... Mit dieser Entwicklung der bildenden Kunst in der Sowjetunion kann die Entwicklung des sowjetischen Tafelbildes nicht ganz Schritt halten. Die handwerkliche Technik des Tafelbildes, insbesondere der Ölmalerei ist schwerfällig, traditionsgemäß gebundener, weniger zeitgemäß als die Technik des Films, des Plakats, der Photographie und der journalistischen Zeichnung. Diese traditionsgemäß gebundene Technik, die verhältnismäßige Starrheit der Tafelbildmalerei bringt es mit sich, daß diese Art von Kunst, von den einstweilen noch vorhandenen kleinbürgerlichen Strömungen in der Sowjetunion bevorzugt wird.“ [114])

Die Diskussion um die Medien, und die Rolle des Tafelbildes gewinnt in der ASSO grundsätzlichen Charakter. Im August hält Alfred Kurella, der damals in der Abteilung für bildende Kunst am Volkskommissariat für Volksbildung in der Sowjetunion tätig ist, auf einem Diskussionsabend der ASSO einen Vortrag zum Anlaß der Ausstellung. Er spricht von der „ACHRR-Gruppe, die oft hinter ‚revolutionären' Phrasen eine spießbürgerliche Ideologie versteckten", und erklärt: die Gruppe „Oktjabr" „signalisiert den Untergang des kleinbürgerlichen Tafelbilds, indem das Hauptgewicht auf die journalistisch-politische Zeichnung, das Plakat, die Architektur, die Polygraphie, den Film, das Transparent, die Arbeiterklub-Ausgestaltung u. s. w. gelegt wird" [115]). Nach dem Vortrag verurteilen die Künstler der ASSO „einstimmig die falsche ideologische Linie der Ausstellung" von sowjetischer Malerei, deren Fehler es ist, „mit der Ausschließlichkeit von Tafelbildern ein falsches Bild von der Gegenwart der proletarisch-revolutionären Kunst in der UdSSR vermittelt" [116]) zu haben.

Das eindeutige Plädoyer für die operativen Gattungen der bildenden Kunst, die eine direkte Nutzanwendung im Alltag des Proletariats finden, und so ein realer Schritt zur Integration von Kunst und „Leben" sind, hat zwei praktische Maßnahmen zur Folge. Die ASSO beschließt eine Gegenausstellung zu zeigen, die „größtenteils Werke der Gruppe ‚Oktjabr' (Oktober) zeigt". Neben Architekturmodellen werden „Plakate, Buch- und Broschürengestaltung, Photos, Photomontagen und agitatorisch-propagandistische Kunstwerke" ausgestellt [117]).

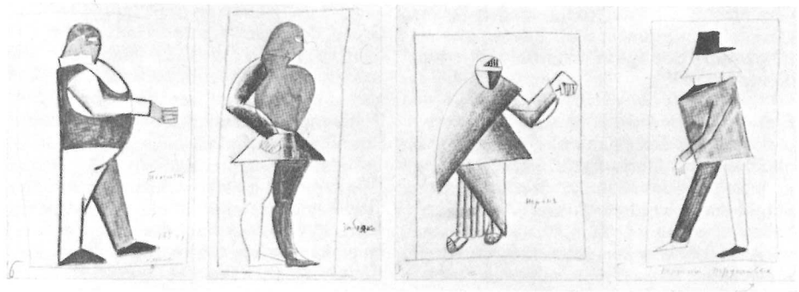
Statt der Tafelbilder steht die „utilitärabbildende Kunst" (Arvatov) im Mittelpunkt. Aber nicht nur die professionellen Künstler werden gezeigt, sondern eine Abteilung stellt die russischen Arbeiterzeichner-Korrespondenten vor. Dieser Beitrag ist „von großer prinzipieller Wichtigkeit" [118]), denn er zeitigt praktische Folgen: „Gleichzeitig mit dieser Ausstellung soll eine deutsche Organisation der Arbeiterzeichner-Korrespondenten und Arbeiter-Transparenten- und Plakat-Gestalter als Unterabteilung der ARBKD (Association der revolutionären bildenden Künstler Deutschlands) gegründet werden." [119])

Diese zweite Sektion der ASSO hätte sie über den Charakter einer Künstlervereinigung hinausführen und zu einem Organisationsinstrument der politisch verstandenen Selbsttätigkeit der Arbeiterklasse transformieren können. Die abstrakte These Seiwerts vom Selbstschaffen aus dem Kollektivbewußtsein hätte ansatzweise in der Arbeiter-Zeichner-Bewegung eine Realisierungsmöglichkeit gefunden, im Sinne von Walter Benjamins Forderung nach der „Literarisierung des Alltags". Daß die Bewegung eine ähnliche Breitenwirkung wie die Arbeiterphotographen-Organisationen nicht erringen konnte, ist aus den wenigen Nachrichten über die Arbeiter-Zeichner ersichtlich [120]).

So bleibt auch heute weiterhin als Aufgabe die Einlösung der programmatischen Forderungen bestehen, die zwei Mitglieder der Oktjabr-Gruppe in einem Interview mit Alfred Durus 1930 äußerten: „Der Künstler soll sich nicht um die Ausprägung seiner künstlerischen Persönlichkeit sorgen, sondern hauptsächlich an der Verbesserung der Lebenslage der Arbeiterschaft mitwirken. An Stelle des individuellen Künstlers tritt immer mehr die Masse als Künstler ... Die proletarische Kunst entsteht allerdings nicht durch eine Gruppe von Künstlern, sondern durch den ideologischen Kampf sämtlicher Gruppen und vor allem durch die künstlerisch selbsttätigen Schichten des Proletariats selbst. Durch die Arbeit der Arbeiterzeichner, Arbeiterphotographen, durch das Wirken der Agitproptruppen (Tram) u. s. w." [121])

Hubertus Gaßner

Abstraktion und Konkretion/Die Dicken und die Dünnen



Kasimir Malevič: Sieg über die Sonne, Kostümentwürfe, 1913

Vom Futurismus zum Suprematismus
Der dicke Bürger und der gesichtslose Maschinenmensch

W. Majakowski: Mysterium buffo. Die Reinen — Die Unreinen, Kostümentwürfe, 1919

Vom Suprematismus zur politischen Allegorie
Die unreine Herrschaft der Dicken und die Machtergreifung von Askese und Arbeit

W. Majakowski: Rosta-Fenster, 1920, Hoch der 8. Sowjetkongreß! 1. An die Gurgel will der Ruin dem Arbeiter gehen. 2. Der Ruin verschlingt so manche Fabrik. 3. Keiner hilft der Arbeiterrepublik. 4. Sie kann sich nur selber helfen.

Allegorische Sinnbilder in der Agitation
Saturiertes Kapital und Heroik beim Aufbau der Arbeitermacht

W. Lebedew: Ein Gespenst geht um in Europa, 1920/21. Rosta-Fenster

Industrie in Arbeiterhand und Solidarität bringt das Kapital ins Rollen

D. Moor: Das ist ein Bäumchen das süße Früchte trägt, Prawda 1930

A. Deineka: Rockefeller, Gott liebt Rockefeller, für Zeitschrift Bezbozhnik u. Stanka, 1925

Der Kapitalist und die Allegorie des Kapitalismus
Sind Rockefeller und Briand noch so dünn, hinter den Charaktermasken schaut die alte Form von Lohnarbeit und Kapital hervor.

[1]) Seiwert, „Unser Maibild“, Sozialistische Republik, Mai 1925, zit. nach Katalog „Vom Dadamax bis zum Grüngürtel“, Köln 1975, S. 106; weiterhin zitiert als Katalog Köln.
[2]) Seiwert, „Erste Ausstellung der Kölner Sezession 1925 im Kunstverein“, Sozialistische Republik, 2. 1. 1925, zitiert nach Katalog Köln, S. 108.
[2a]) Ebda.
[3]) Literaturliste der in der Weimarer Republik veröffentlichten Schriften Lunatscharskijs, in: Dora Angres, „Die Beziehungen Lunatscharskijs zur deutschen Literatur“, Berlin (DDR) 1968.
[4]) Literaturliste der in der Weimarer Republik veröffentlichten Schriften A. Bogdanovs, in: Ästhetik und Kommunikation, Heft 5/6, Februar 1972, S. 195.
[5]) „Aufbau der proletarischen Kultur“, „Die Aktion“, X. Jg., 1920, Heft 51/2.
[6]) Vgl. Katalog Köln, a. a. O.
[7]) „Die Kulturaufgaben der Arbeiterklasse“, „Die Aktion“, IX. Jg., 1919, Heft 10/11.
[8]) Reprint, Frankfurt 1971.
[9]) „Der russische Proletkult“, „Die Aktion“, X. Jg., 1920, Heft 3/4.
[10]) Lunatscharskij, „Die Kulturaufgaben . . .“, Buch, Berlin 1919, S. 4/5.
[11]) Ebda., S. 16.
[12]) Vgl. Fähnders, Rector, „Literatur im Klassenkampf“, München 1971, S. 43–61.
[13]) Seiwert, „Das Loch in Rubens Schinken“, „Die Aktion“, X. Jg., 1920, Heft 29/30; zitiert nach Fähnders, Rector, „Linksradikalismus und Literatur“, Bd. 1, Hamburg 1974, S. 103.
[13a]) Lunatscharskij, „Die Kulturaufgaben . . .“, a. a. O., S. 18.
[14]) Ebda., S. 18.
[15]) Ebda., S. 17.
[16]) „Der russische Proletkult“, zitiert nach: Ästhetik und Kommunikation, a. a. O., S. 73.
[17]) Ebda., S. 73.
[18]) Seiwert, „Aufbau der proletarischen Kultur“, zitiert nach Fähnders, Rector, 1974, S. 133.
[19]) „Der russische Proletkult“, a. a. O., S. 73.
[20]) Abb. in Raoul Hausmann, „Am Anfang war DADA“, Gießen 1972, S. 120.
[21]) Abb., ebda., S. 44.
[22]) Vgl. V. Tatlin, „Kunst mündet aus in Technik“, und Korneli Zelinskij, „Letatlin“, im Katalog Tatlin, Kunstverein München 1970, S. 63–69.
[23]) K. Umanskij, „Der Tatlinismus oder die Maschinenkunst“, in: Der Ararat, Januar 1920, S. 12–14, Februar/März, S. 32–33.
[24]) Ders., „Neue Kunst in Rußland 1914–1919“, München, Potsdam 1920.
[25]) Ders., „Der Tatlinismus . . .“, a. a. O., S. 12.
[26]) Seiwert, „Aufbau der proletarischen Kultur“, zitiert nach Katalog Köln, S. 85.
[27]) Boris Kuschner, Bozestvenno proizvedennie in Iskusstvo kommuny, 1919, Nr. 9; zitiert nach: I. Maca, „Sovetskoe iskusstvo za 15 let“, Moskau 1933, S. 169.
[28]) „Der russische Proletkult“, a. a. O., S. 74.
[29]) A. Bogdanov, „Über proletarische Dichtung“, „Die Aktion“, XI. Jg., 1921, Spalte 303–309 und 337–340. Wiederabgedruckt in: Ästhetik und Kommunikation, mit dem Titel „Was ist proletarische Dichtung“, S. 76–84, a. a. O.
[30]) Ebda., S. 81.
[31]) Ebda., S. 81.
[32]) Ebda., S. 78.
[33]) Ebda., S. 77.
[33a]) Seiwert, „Die Kunst und das Proletariat“, „Die Tat“, 1923/24, Heft 15; zitiert nach Katalog Köln, S. 91.
[34]) Ebda., S. 91.
[35]) Ebda., S. 91.
[36]) Seiwert, „Von der Entwicklung des Tafelbildes und der Entwicklung der Gesellschaft“, zitiert in: f. w. seiwert, gemälde grafiken schriften, prag 1934, hrsg. arntz, tschinkel.
[36a]) Ebda., S. 12.
[37]) Boris Arvatov, Cerez 5 let posle oktjabr'skogo perevorote, 1922, in: Ob agitationnom i proizvodstvennom iskusstve, S. 29 f.
[38]) Ders., Iskusstv klassi, Moskau 1923, S. 34 f.
[39]) Seiwert, „Offener Brief an den Genossen Bogdanov“, „Die Aktion“, XI. Jg., 1921, Spalte 373; zitiert nach: Fähnders, Rector, 1971, S. 116.
[40]) Ebda., S. 116.
[41]) Ebda., S. 115.
[42]) Seiwert, „Aufbau der proletarischen Kultur“, zitiert nach: Fähnders, Rector, 1974, S. 134.
[42a]) Seiwert, „Offener Brief“, a. a. O., S. 115.
[43]) Arntz und Tschinkel, in: f. w. seiwert, 1934, Einleitung, S. 7.
[44]) Seiwert, „volkskunst“, in: f. w. seiwert, 1934, S. 32.
[45]) Ebda., S. 35.
[46]) Seiwert, „Verselbständigung des Zeichens“, in: a–z, S. 73.
[47]) Bogdanov, „Was ist proletarische dichtung?“, a. a. O., S. 77.
[48]) Bogdanov, zitiert nach: Denissowa, „Lenin und der Proletkult“, in: Kunst und Literatur, Berlin (DDR) 1964, Heft 8, S. 779.
[49]) Ob Seiwert weitere Aufsätze Bogdanovs gelesen hat, ist unbekannt. 1919 erschien in deutscher Sprache der Sammelband „Die Kunst und das Proletariat. Die Schriften des sinnenden Wanderers“.
[50]) Vgl. „Gruppe 1923“, Abb., Katalog Köln.
[51]) Vgl. „Max Hölz“, 1922, Abb. in a–z, S. 71; rolf mayr, a–z, S. 78.
[52]) Joachim Hirsch, Staatsapparat und Reproduktion des Kapitals, Frankfurt 1974, S. 41.
[53]) rolf mayr, in: a–z, S. 79.
[54]) Vgl. Otto Neurath, „From ‚Vienna Method‘ to ‚Isotypie‘“, in: Ders., „Empiricism and Sociology“, London, S. 234.
[54a]) Vgl. Abschnitt: Machismus und Neopositivismus als weltanschauliche Grundlagen der Bildstatistik.
[55]) Seiwert, in: f. w. seiwert, 1934, einleitung, S. 3.
[56]) Seiwert, „Unser Maibild“, a. a. O., S. 106.
[57]) Ders., „Brief an Stanislawskij Kubicki“, in: f. w. seiwert, 1934, S. 19.
[57a]) hans faber, a–z, S. 77.
[58]) Seiwert, „Unser Maibild“, a. a. O., S. 106.
[59]) Ders., „Die Kunst und das Proletariat“, a. a. O., S. 92.
[60]) Ders., „Brief an den Genossen Bogdanov“, a. a. O., S. 115.
[61]) Karl Marx, Einleitung in Grundrisse der politischen Ökonomie, Berlin 1953, S. 7.
[62]) Vgl. Bogdanov, „Kritik der proletarischen Kunst“, in: Ders., „Kunst und Proletariat“, Berlin 1919, wiederabgedruckt in Lorenz, a. a. O., S. 35.
[63]) hans faber, in: a–z, S. 75.
[64]) Seiwert, „Brief an Stanislav Kubicki“, a. a. O., S. 20.
[65]) Ders., „Erste Ausstellung . . .“, a. a. O., S. 108.
[66]) „Der russische Proletkult“, a. a. O., S. 74.
[67]) Seiwert, „Gerd Arntz im Neuen Buchladen“, Sozialistische Republik 1925, Nr. 20, zitiert nach Katalog Köln, S. 123.
[68]) Seiwert, „Offener Brief . . .“, a. a. O.
[69]) Ebda., S. 116.
[70]) Bogdanov, „Was ist proletarische dichtung“, a. a. O., S. 78.
[71]) Für die Information über diese Künstler war die „Internationale Kunstausstellung“ im Kaufhaus Tietze in Düsseldorf 1922 von Bedeutung. In den formalen Bildgestaltung standen die Künstler der französischen Gruppe „Section d'Or“ nahe. Zu ihr gehörten u. a. Leger, Herbin, Metzinger und Gleizes, deren Schriften von den Progressiven gelesen und deren Bilder in ihrer Zeitschrift „a–z“ abgedruckt wurden.
[71a]) Vgl. Katalog „The machine as seen at the end of the mechanical age“, Museum of Modern Art New York, 1968.
[72]) Diesen Hinweis verdanke ich Gerd Arntz.
[73]) Abb. in E. Steneberg, „Russische Kunst in Berlin 1919–1932“, Berlin 1969, Abb. 4.
[74]) Einen „Aufruf für die Elementare Kunst“ verfaßte er mit Moholy-Nagy, Arp und Hausmann im Oktober 1921 in Berlin; abgedruckt in: De Stijl, Bd. IV, no. 10, 1922. Ein Artikel von ihm mit zahlreichen Abbildungen seiner nachsuprematistischen Bilder „Die Kunst von heute“ erschien 1923 im Kunstblatt von Paul Westheim; im gleichen Jahr ein kurzer Bericht über ihn von Westheim unter dem Titel „Atelierstreife I.“, und in dem von Westheim herausgegebenen „Künstlerbekenntnissen“ (Berlin 1925) schrieb er einen Beitrag, der sich an die Theorie der Evolution der Kunst von Sklovskij anlehnt.
[75]) Seiwert, Erste Ausstellung . . .“, a. a. O., S. 108.
[76]) Weitere Informationen gab der Artikel im Ausstellungskatalog, der wahrscheinlich von Lissitzkij stammt. Einen kurzen Überblick gibt David Sterenberg (Vorsitzender der Abteilung für bildende Kunst beim Volkskommissariat für Volksbildung) in seinem „Brief aus Rußland“ im Kunstblatt 1923. Ein weiterer Artikel von ihm „Die künstlerische Situation in Rußland“ ist im Kunstblatt 1922 (Nr. 11, S. 494 f.) erschienen. Der bebilderte Bericht von Westheim „Die Ausstellung der Russen“ im selben Heft zeigt sich enttäuscht. Der Aufsatz von Ernst Kallai „Der Konstruktivismus“ (Jahrbuch der Jungen Kunst 1924, S. 374–386) setzt sich mit den theoretischen Positionen der sowjetischen Konstruktivisten auseinander, wenn auch nur oberflächlich. Den informativsten Einblick in die theoretischen und künstlerischen Gruppierungen in der Sowjetunion gibt Alfred Kemeny (Durus) – wie Kallai Mitglied der MA-Gruppe – in seinem ‚orientierenden Überblick‘ „Die abstrakte Gestaltung vom Suprematismus bis heute“ (Kunstblatt 1924, S. 245 ff.). In der Sowjetunion 1921 hielt er im INCHUK (Institut für künstlerische Kultur) einen Vortrag mit dem Titel: „Über neue Richtungen in der gegenwärtigen russischen und deutschen Kunst.“ Das INCHUK war das damalige Forschungs- und Ausbildungszentrum der sowjetischen Künstler. In ihm waren alle namhaften Vertreter des Suprematismus, des Konstruktivismus und der Produktionskunst tätig.
[77]) Vgl. Katalog „Kasimir Malevic“, Stedelijk Museum Amsterdam 1970, und Kunstblatt 1927, Nr. 7, S. 264–266.
[78]) a–z, Heft 9, Juli 1930.
[79]) Abb. Katalog „Von der Fläche zum Raum“, Köln 1974, S. 39. – Eines dieser Gemälde ist auch in der „a–z“ abgebildet. Hans Faber kommentiert es: „Das bild kasimir malewitschs ‚les paysans‘, 1913 gemalt, ist ein zeugnis des besessenen bemühens der zeit und des künstlers, die kunst vom gegenständlichen zu befreien.“ a–z, 1931, Heft 16, S. 62/63.
[80]) Kasimir Malevic, „Suprematismus – Die gegenstandslose Welt“, Köln 1962, S. 176.
[81]) Ebda., S. 233.
[82]) f. w. seiwert, 1934, S. 15.
[83]) h. epe, a–z, S. 118.
[84]) f. w. seiwert, 1934, S. 12.
[85]) Seiwert, „Die Kunst und das Proletariat“, Katalog Köln, S. 92.
[86]) Ders., „Offener Brief . . .“, a. a. O.
[87]) Ders., „Die Kunst und das Proletariat“, a. a. O., S. 91.
[88]) f. w. seiwert, 1934, S. 19.
[89]) Leo Trotzki, Literatur und Revolution, Wien 1924 (Trotzki Archiv, Nr. 9), S. 132.
[90]) Ebda., S. 131.
[91]) Ebda., S. 137.
[92]) Ebda., S. 129.
[93]) Ebda., S. 115.
[94]) Ebda., S. 133.
[95]) Seiwert, „Erste Ausstellung . . .“, a. a. O., S. 108.
[96]) Ders., „Kunst und das Proletariat“, a. a. O., S. 91.
[97]) Ebda.
[98]) f. w. seiwert, 1934, S. 19.
[99]) Seiwert, „Unser Maibild“, a. a. O., S. 106.
[100]) Ebda.
[101]) Lunatscharskij, „Ausstellung revolutionärer Kunst des Westens“, 1926, in: ders., „Die Revolution und die Kunst“, Dresden 1962, S. 105.
[102]) a–z, S. 68.
[103]) Seiwert, Sozialistische Republik, zitiert nach a–z, S. 8.
[104]) f. w. seiwert, 1934, S. 36.
[105]) S. Eisenstein, a–z, S. 23.
[106]) Ebda.
[107]) entfällt.
[108]) Seiwert, „Die Kunst und das Proletariat“, a. a. O., S. 92.
[109]) Alfred Kemeny, „Die abstrakte Gestaltung vom Suprematismus bis heute“, Kunstblatt 1924, S. 245 ff.
[110]) Ders., „Bemerkungen“, Kunstblatt 1924, Heft 6.
[111]) Durus (Kemeny), „Zwischen ‚neuer‘ und revolutionärer Sachlichkeit“, Rote Fahne, 1. 1. 1929, zitiert nach Brauneck, „Die rote Fahne“, München 1973, S. 367.
[112]) Die Verdrängung von Oktjabr in der DDR ist ersichtlich, wo in Monographien über Deineka und Moor ihre Mitgliedschaft in der Gruppe nicht erwähnt wird. Zwar ist innerhalb einer Dokumentation auch das Manifest von Oktjabr abgedruckt worden (Kunst und Literatur, 1967, Heft 9), die Bedeutung der Gruppe wird aber mit keinem Wort erwähnt, ihre Mitglieder auch nicht beim Namen genannt. Auch der Name Alfred Kurellas ist in einem neuerlichen Abdruck der Liste der Gründungsmitglieder ausgelassen (siehe in: „Building in the UdSSR 1917–1932“, Hrsg. O. A. Shvidkovsky, London 1971), während er im Original enthalten ist (siehe: „Neue Gesellschaft der Kunstarbeiter in Moskau“, Sovremennaja Arkhitektura, 1928, Nr. 3). Eine Ausnahme ist bis jetzt die kurze Bemerkung Harald Olbrichts, der betont, „daß die bedeutendsten künstlerischen Leistungen dieser ersten 15 Jahre bemerkenswerterweise nicht nur von der ACHR (. . .), sondern weitaus eher gerade aus den Gruppen stammten, die wie die OST (Gesellschaft der Tafelmaler), ‚Vier Künste‘ oder ‚Oktjabr‘ von erstgenannter befehdet wurden“. (Harald Olbricht, „Die Veränderung der Welt – Das Verhältnis von Sozialismus und künstlerischer Avantgarde“, Wiss. Zeitschrift der Humboldt-Universität zu Berlin, 1968, Nr. 5.
[113]) Zit. nach Katalog „ASSO“, Nürnberg 1971.
[114]) A. Durus, „Ausstellung der ‚Gesellschaft der Freunde des neuen Rußland‘“, Rote Fahne, 10. Juli 1930.
[115]) A. Durus, „Diskussionsabend der ARBKD“, Rote Fahne, 3. August 1930.
[116]) Ebda.
[117]) A. Durus, „Zur bevorstehenden sowjetrussischen Ausstellung der Gruppe Oktober“, Rote Fahne, 19. September 1930.
[118]) Ebda.
[119]) Ebda.
[120]) Vgl. Rainer Bellstedt, „ASSO-Tradition und aktuelle Lehren“, Folge IX: „Die zweite Sektion – Arbeiterzeichner“, in: „Die Wahrheit“, Berlin 1971.
[121]) Gudnoff und Tagiroff, in: „Zur bevorstehenden sowjetrussischen Ausstellung . . .“, a. a. O.

II. Von der symbolischen Repräsentation zur Rekonstruktion der Wirklichkeit. Das Verhältnis von Bildstatistik und politischer Grafik bei Gerd Arntz

Die innerhalb der Kölner Progressiven überwiegend mit grafischen Techniken arbeitenden Künstler Gerd Arntz, Augustin Tschinkel und Peter Alma [1]) fanden Ende der 20er Jahre am Wiener „Wirtschafts- und Gesellschaftsmuseum“ in der Bildstatistik ein neues Betätigungsfeld. Der Direktor dieses „Museums“, Otto Neurath, sah im konstruktivistischen Gestaltungsverfahren dieser Künstler die optimale Voraussetzung für die Realisierung der von ihm entwickelten sogenannten „Wiener Methode der Bildstatistik“.

Neurath holte Gerd Arntz, den er 1926 anläßlich einer Ausstellung in Düsseldorf kennengelernt hatte, 1928 nach Wien und machte ihn bereits ein Jahr darauf zum Leiter der grafischen Abteilungen seines Museums [2]). Ohne die Bedeutung des Tschechen Augustin Tschinkel und des Holländers Peter Alma schmälern zu wollen, die sich stilistisch an G. Arntz orientiert und eine wichtige Rolle bei der Realisierung der Bildstatistik gespielt haben, steht im Mittelpunkt der folgenden Ausführungen die politische Grafik von G. Arntz aus den 20er und 30er Jahren. Diese Beschränkung auf Arntz erfolgte nicht nur wegen seiner dominierenden Rolle als Leiter der grafischen Abteilungen des Wiener Museums und später des Isostat-Institutes in Moskau, sondern vor allem weil er als einziger nach 1930 sowohl die konstruktivistische Methode der Standardisierung von Bildfiguren beibehielt, als auch sie souverän weiterentwickelte zu einer dialektischen Form politischer Bildsatire, wie sie in der Sowjetunion z. B. Dimitri Moor zur gleichen Zeit entwickelt hatte.

Zunächst soll das vom figurativen Konstruktivismus inspirierte Zeichenvokabular der Bildstatistik, in der ein unmittelbares Entsprechungsverhältnis von Bildordnung und Gesellschaftsordnung angestrebt wird, untersucht werden. Es ist als konsequente Weiterführung und pragmatische Anwendung der Organisationsästhetik und Zeichentheorie Bogdanovs und Seiwerts anzusehen.

Das Museum als Bildungsinstitut

O. Neurath, während der kurzen Phase der Münchner Räterepublik Präsident des Zentralwirtschaftsamtes, fand im sozialdemokratisch regierten Wien ein neues Betätigungsfeld in der Entwicklung eines völlig neuen Museumstyps.

Im Gegensatz zu traditionellen Museen, „Kuriositäten- und Raritätenkabinetten“ wie sie Neurath nannte, in denen seltene Originale nach dekorativen Prinzipien angeordnet „mehr zum Gemüt als zum Verstand sprechen, die Schaulust befriedigen und wenig auf den Willen einwirken“ [3]), sollten die „Museen der Zukunft“ [4]) Museen für unsere Zeit sein, in denen sozialökonomische Zusammenhänge in Form eines Lehrgangs systematisiert werden für jeden, der ohne Vorbereitung sich mit gesellschaftlichen und ökonomischen Fragen beschäftigen will [5]).

Das „Gesellschafts- und Wirtschaftsmuseum in Wien“ [6]) sollte dem Bedürfnis der Nachkriegsjahre nach schneller und präziser Information über die neuen Rechte der Arbeiter und Angestellten dienen, die ihnen der Demokratisierungsprozeß nach dem Sturz der Donaumonarchie bescherte.

Das neue Interesse an den sozialökonomischen Verhältnissen, in denen der einzelne lebt, konnte nur ein völlig neuer Museumstyp befriedigen: Das Sozialmuseum als Lehrinstitut als Stätte gesellschafts- und wirtschaftskundlicher Bildungsarbeit. Aus der Fülle der sozialen Erscheinungen waren die Fakten auszuwählen und anschaulich zu machen, die geeignet erschienen, Einsichten in Gesetzmäßigkeiten des sozialen Lebens zu ermöglichen. Weder Fotografien oder naturalistische Abbildungen, deren Konkretismus vom Wesentlichen ablenke, noch abstrakte Schemata waren nach Ansicht O. Neuraths geeignet, soziale Beziehungen zu veranschaulichen [7]). Es galt daher eine leicht verständliche Bildsprache zu entwickeln, die abstrakte Zusammenhänge mit wissenschaftlicher Genauigkeit zum Ausdruck bringt. Die Forderung nach wissenschaftlicher Exaktheit, Knappheit der Information und Verständlichkeit sollte diese Bildsprache in Verbindung mit der Statistik einlösen.

Die Prinzipien der Bildstatistik nach der Wiener Methode

Um sozialökonomische Faktoren in verschiedenen Ländern der Erde an Hand eines gemeinsamen Maßstabes in Form statistischer Größen beurteilen und richtig einschätzen zu können, mußte eine klar überschaubare, sofort einsichtige Transformation der Zahlen in Bilder erst einmal gefunden werden. Die bisher üblichen Visualisierungsmethoden statistischer Zahlenreihen erwiesen sich, wie Neurath feststellte, als ungeeignet.

Die traditionelle Verwendung geometrischer Figuren lehnte Neurath aus zwei Gründen ab: Erstens sei die Tatsache, daß ein Quadrat den größeren Flächeninhalt hat als ein anderes, bzw. ein Quader ein größeres Volumen, nur berechenbar, nicht mit dem Auge erkennbar. Zweitens können geometrische Figuren nur die quantitativen Zusammenhänge abstrakter Größen zeigen, ohne dabei erkennen zu lassen, worauf sich die Darstellung bezieht.

Aus: Koberstein, a. a. O., S. 24

Als **erstes Prinzip** der Bildstatistik wurde daher die enge **Verbindung von Sachgröße und Sachinhalt** von Neurath eingeführt. D. h. die jeweilige statistische Einheit sollte als gegenständliches Bild gestaltet werden.

Die Übertragung des statistischen Größenvergleichs auf größere und kleinere Bildfguren war allerdings aus zwei Gründen unlogisch. Sollte z. B. das Verhältnis 4 : 6 veranschaulicht werden, so wurden zwei Figuren etwa 4 cm und 6 cm groß dargestellt. Die längere Figur war dann im Verhältnis zu den Proportionen der kleineren Figur je nachdem, ob man Oberfläche oder Volumen berücksichtigte doppelt bzw. dreimal so groß. Es gibt auch keinen Sinn, wenn die Zunahme bzw. Abnahme statistischer Einheiten durch

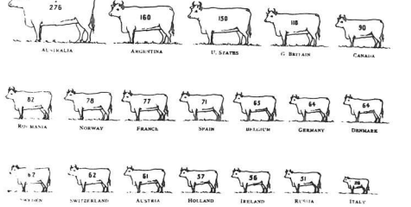


Abb 5
Jährlicher Fleischverbrauch je Einwohner
(M.G.Mulhall)

Aus: Koberstein, a. a. O., S. 29/25

größere oder kleinere Abbildungen dargestellt wird, denn die Einheiten sind ja nicht größenmäßig, sondern zahlenmäßig verändert worden. Aus dieser Einsicht heraus führt Neurath als **zweites Prinzip** seiner Methode den **Mengenvergleich** ein. Die Gesamtmenge wird in einfache Teilmengen (1, 10, 100, 1000 etc.) zerlegt, jede gegenständliche Figur steht für eine bestimmte statistische Einheit. Die Figuren werden in Zeilen aneinandergereiht, die der Lesegewohnheit entsprechend von links nach rechts ausgezählt werden können. Die Länge der einzelnen Reihen kann so wie auf einer Buchseite von links oben nach rechts unten „gelesen“ bzw. miteinander verglichen werden [8]).

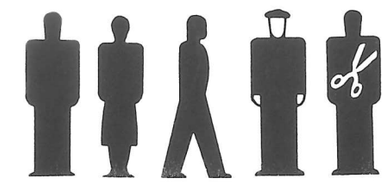
Ein weiteres Prinzip war, denselben Gegenstand immer durch dasselbe Bildzeichen wiederzugeben. Die vom figurativen Konstruktivismus entwickelten Standards, die Bildgegenstände auf einfache Umrißlinien reduzieren, eigneten sich für die

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 entwickeln [9]).

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 Begriffe [10]) 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 Strukturmerkmale 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 verweisen [12]). 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) einschließen [13]).

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 Symbol [15]). 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 macht [17]), prädestiniert die Allegorie dazu, die festgefahrene, automatisierte Umwelterfahrung aufzubrechen [18]). 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 verfahrenden 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 Empiriokritizismus E. Machs mit der Organisationsästhetik und Zeichentheorie Bogdanovs und Seiwerts verbindet [19]).

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 (Empiriokritizismus) und dem dualistischen Objektivismus der Neopositivisten liegt in der Ablehnung eines wertenden, urteilenden Subjekts [21]). Mach definiert die Wirklichkeit als „Empfindungskomplex" (Komplex von Sinneseindrücken). 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 „ideele denkökonomische", nicht reelle Einheiten [26]).

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 Elementen [27]). 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 Empiriokritizismus, 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 sind [29]), 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 Empfindungskomplexen [30]).

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 Einheitswissenschaft und wissenschaftlichen Einheitssprache in der Tradition der Pansophisten, die bereits, ausgehend vom Gedanken der Einheit des Geistes, eine allumfassende Darstellung der Ordnung der Dinge anstrebten. Comenius, auf den Neurath sich ausdrücklich beruft [31]), 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 werden [32]).

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 Stellungsnahme ermöglichen soll, ohne ihn durch normative und emotionale Komponenten zu beeinflussen [33]). 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 Istype-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 können [35]). 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 Gesellschaft [36]).

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, zwängen eine in sich widersprüchlich organisierte Gesellschaftsstruktur in eine homogene Bildstruktur. Gesellschaftliche Konflikte werden in Zahlenrelationen aufgelöst [38]a). 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 verharrt, 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

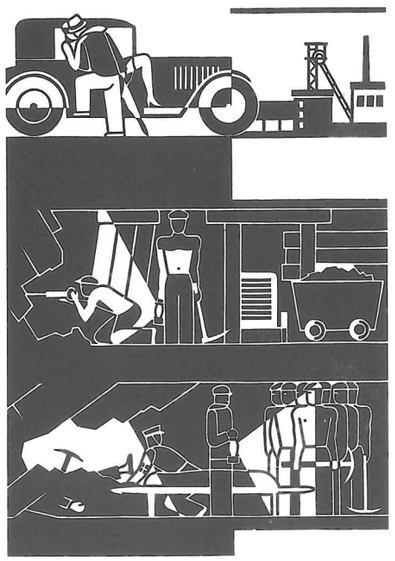
G. Arntz stufte seine bildstatistischen Arbeiten nüchtern als „quantitativ-kritisch“ gegenüber seinen gleichzeitig entstandenen „qualitativ-kritischen“ Holzschnitten und Ölgemälden ein [41]). Für ihn war die „demokratische Objektivität“ der Bildstatistik nur ein Beginn. „Die weitere Anwendung und Ausbildung hängt nicht zum wenigsten von demjenigen ab, der sie benutzt zu einer Aktivierung des Umbildungsprozesses der Weltauffassung.“ [42])

In der politischen Grafik bis 1927 entwikkelte 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

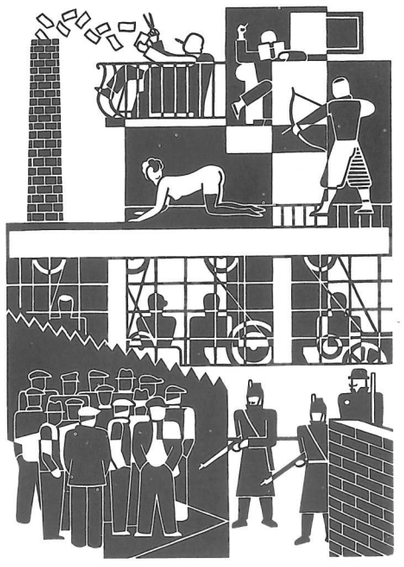
Arntz erkannte schon bald, wie sehr ihn die Arbeit an der Bildstatistik mit ihrer von Neurath geprägten nüchternen Sachlogik einengte. Ein dialektisches Operieren mit Bildern war nicht möglich, „da die Proportionen durch die Realität der Menge von Dingen gegeben ist“ [45]). Sein Ziel aber war es „unser 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 Bildaussage 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 [46]a).

Anthitetische 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 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



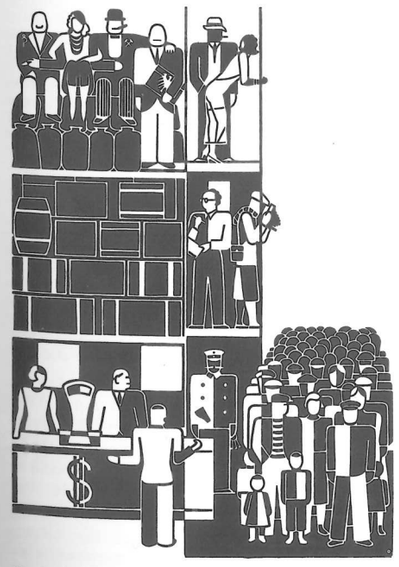
G. Arntz: „Arbeitslose“, Abb. 26

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

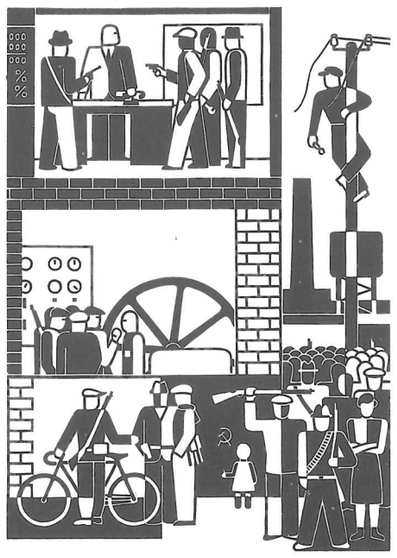
Die Grafik „Arbeitslose“ (1931) benutzt das Fabrikdach als Trennungslinie zwischen der Welt der sich vergnügenden Bourgeoisie und den Arbeitern.

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 bourgeoisen 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, 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.



G. Arntz: „Krisis“, Abb. 25



G. Arntz: „Fabrikbesetzung“, Abb. 30

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 hat [49]), geht die Wahrnehmung in ihren Organisationstendenzen „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 notwendig „Widerspruchsblindheit“ [51]). „Durch die sinnliche Erfahrung organisiert sich die Alltagswelt des Menschen in der bürgerlichen Gesellschaft zu einer festgefügten, überschaubaren, fraglosen Ordnung, bei der man stets weiß, woran man ist, die

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 sein [53]). 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 zunächst 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 fordert [54]), 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 boykottieren [55]), 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 Nacken [56]), die Brutalität des Unternehmers in „Fabrikbesetzung" durch den Mussolini-Look (vorgeschobenes Kinn und Glatze) karikiert.

Der Einsicht Seiwerts und Hoerles [57]) 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. Dix [59]).

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 Verfahren [60]) 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 Leck.

[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. Neunath, 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. 4 f.). 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 Institutsvermögens 1949 den alten Vereinstitel „Österreichisches Gesellschafts- und Wirtschaftsmuseum" 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 Mundaneen 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).

[10]) Z. B. Berufsbezeichnungen, Sammelbezeichnungen (Wald), Stoffbezeichnungen (Wassen, Gummi), Zustandsbezeichnungen (Arbeitslosigkeit, Müdigkeit), Tätigkeitsbezeichnungen (Essen, Arbeiten) usw.

[11]) Umberto Eco, Einführung in die Semiotik, München 1972, S. 202.

[12]) 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).

[13]) 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' Nachweis, 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.)

[14]) 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.)

[15]) „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).

[16]) 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 (ostranenije = Seltsammachen) 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 Einheitssprache, Einheitswissenschaft, Empiriokritizismus, 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, Empiriokritizismus und Impressionismus, Berlin (DDR) 1973, S. 25.

[23]) M. Diersch, a. a. O., S. 25: „Die angestrebte gnoseologische Indifferenz führt zu logischen Widersprüchen, die sich auch in terminologischen 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 conscious of conditions in which we are living." (O. Neurath, International Picture language, The first rules of Isotype, London 1936, S. 11.)

[34]) 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.

[35]) „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.)

[36]) 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.)

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

[38]) Ebda., zit. n. Koberstein, a. a. O., S. 78.

[38]a) 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 den Bildstatistik durchaus den einzelwirtschaftlicher Rationalität verpflichteten Planpräferenzen gemäß war.

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

[40]) Ebda., S. 133 f.

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

[42]) Gerd Arntz, Zur Methode des Gesellsch.- u. Wirtsch.museums, in: a–z, Nr. 9, 1930, S. 34 des Nachdrucks, a. a. O.

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

[44]) G. Arntz, Bewegung in Kunst und Statistik, in: a–z, Nr. 8, 1930, S. 29.

[45]) Ebda.

[46]) Ebda.

[46]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.

[47]) Erckenbrecht, a. a. O., S. 130.

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

[49]) 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.

[50]) Holzkamp, a. a. O., S. 333.

[51]) Ebda.

[52]) Holzkamp, a. a. O., S. 334.

[53]) 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.

[54]) Vgl. Alfred Rethels Totentanzzyklus auf die 48er Revolution.

[55]) Seiner politischen Überzeugung entsprechend, bekennt sich Arntz hier zu dem in der Klassensolidarität wurzelnden Rätemandat, wie es von der Allgemeinen Arbeiter-Union (Einheitsorganisation) – AAU (E) – propagiert wurde. Gewerkschaften und Parteien galten als „Haupthindernisse 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.).

[56]) 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 Dadamax zum Grüngürtel, Köln in den 20er Jahren", Kölnischer Kunstverein 15. 3. bis 11. 5. 1975, Die Progressiven.

[57]) In Seiwerts Zeichnungen zum „Ziegelbrenner" stehen sich noch individualisierende Karikatur und konstruktivistische Gesellschaftsstruktur gegenüber.

[58]) 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.

[59]) 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, vermittelst 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.

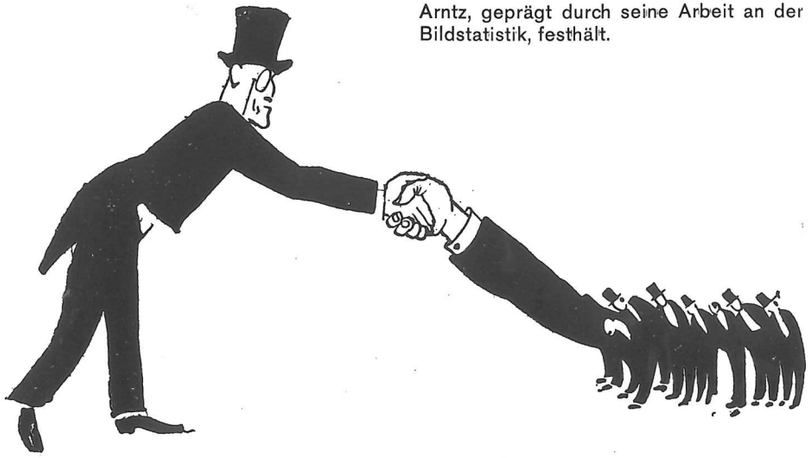
[60]) Gisela Debiel analysiert den verfremdenden Charakter der Komik und Satire. Gemeinsam seien Komik und Verfremdung ihr „distanzierender Grundzug" und ihr Hang, Gewohntes und Bekanntes zu relativieren. (G. Debiel, Das Prinzip Verfremdung in der Sprachgestaltung B. Brechts. Untersuchungen zum Sprachstil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

„Wir werden es nicht dulden"

„Wir vereinigen uns"

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 bourgeoisen 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.

Ausschnitt aus: „Wahldrehscheibe", Abb. 31



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