

noch ein weiteres Spottblatt. In dieser Darstellung überreicht Veit dem General sein „politisches Sonnenmikroskop“.

Immer wieder begegnet man wohlbekannten Motiven; doch auf solche ikonographischen Zusammenhänge ist nur in einem sehr vordergründigen Aufsatz „Bildüberlieferung in der politischen Karikatur“ eingegangen. Im Katalogtext fehlen durchweg die Hinweise, die man erwarten würde. Sie könnten gelegentlich sehr aufschlußreich sein, sie könnten auch historische Parallelen aufdecken.

Die beiden letzten Abschnitte „Preußen und Europa 1850—1914“ und „Erster Weltkrieg und Weimarer Republik 1914—1930“ machen deutlich, wie sehr im Bereich der Karikatur der Kunstbetrieb in Routine zu erstarren drohte. Nach dem Tode Daumiers scheint der zeichnerische Witz fast gänzlich verloren gegangen zu sein. Von den reichlich präsentierten Großköpfen geht nur gelegentlich eine unmittelbar ansprechende Wirkung aus. Die zu diesen reinen Personenkarikaturen gehörenden Texte erschöpfen sich nicht selten im Biographischen, streifen nur das Ereignis, das durch den Dargestellten herausgehoben werden soll. Erst seit der Jahrhundertwende wußte man wieder mit überraschenden Stilisierungen und schlagenden Erfindungen zu schockieren; doch viele dieser Karikaturen erschrecken durch ihre haßerfüllte Sicht. Unter den letzten 100 Blättern überwiegen die mechanischen Druckverfahren. Da man ohnehin auf solche Drucke angewiesen war, hat man sich im Bedarfsfall mit Reproduktionen beholfen.

Selbstverständlich kann man sich auf eine solche Ausstellung einlassen. Auch wird niemand den Nutzen eines Kataloges bestreiten wollen, der den Münsteraner Besitz an Karikaturen festhält. Doch wird man sich angesichts eines derart anspruchsvoll aufgemachten Kataloges fragen lassen müssen, ob in einem solchen Fall ein Rückzug auf eine derart einseitige Betrachtungsweise erlaubt ist. Man würde doch erwarten, daß bei diesem Aufwand die Phänomene in ihrer Ganzheit beschrieben werden und kann nicht verstehen, daß streckenweise die Ergebnisse der älteren Forschung einfach übergangen sind.

Max Hasse

DIMENSION IV. NEUE MALEREI IN DEUTSCHLAND

Wettbewerb und Ausstellung der Philip Morris GmbH in Berlin (Nationalgalerie), 10. 9.—30. 10. 1983; München (Haus der Kunst), 14. 1.—26. 2. 1984; Düsseldorf (Städtische Kunsthalle), 16. 5.—17. 6. 1984. Katalog hg. von Jürgen Harten, Dieter Honisch, Hermann Kern, München 1983.

Die Berliner Ausstellung begann, als glaubte sie nicht recht an sich selbst: Hatte der Besucher der Nationalgalerie das großzügige Entree durchschritten und war so auf Großes vorbereitet, traf er zuerst auf — Charly Banana. „Drei vermummte Partien — oder die Achtung einer anderen Lebensweise“ (drei orientalische Frauen unter Camel-Kamelen, gerahmt von zwei Palmen). Das ist in Berlin durchaus ein Thema, zumal wenn es nicht ohne Witz formuliert ist. Doch genügt der Grad der

künstlerischen Gestaltung für eine Nationalgalerie nur knapp. Die symmetrische Anlage des Bildes verdient zwar eine entsprechende, doch keine prominente Platzierung. Insgesamt gestattete die in dieser Kunst-Halle mögliche lockere Verteilung der Bilder umfassende Überblicke; von zwei Standpunkten aus war die gesamte Auslese des Wettbewerbs zu sehen. Erst im rückwärtigen Bereich der besonders großzügigen Hängung — Picassos Skulpturen, darunter auch die größeren Bronzen, mußten gleichzeitig in das Souterrain ohne Tageslicht — erwarteten den Besucher starke Eindrücke: der riesige „Urwald“ von Sigrun Jakubaschke, drei große Bilder von ter Hell und die Zeichen-Malerei von Joachim F. Kettel. Der monströse Bildlappen „Abhusten“ von Wolfgang Volles hing in einer Höhe von vier Metern Unterkante an einem der beiden großen Marmorpfeiler der Nationalgalerie. Die übrigen Teilnehmer des Wettbewerbs hatte man dadurch vor diesem „Neuen Wilden“ verschont, so wie man ein unartiges Kind aus der Stube nimmt. In dieser Position allerdings, weithin sichtbar wie das Transparent an der Fassade eines besetzten Hauses, setzte sich die Malerei von Volles mit roher ästhetischer Gewalt über die rigid disziplinierte Architektur Mies van der Rohes hinweg.

Von den 2085 Künstlern aus der Bundesrepublik und West-Berlin, die für den Wettbewerb Arbeiten einreichten, wurden in Berlin 32 ausgestellt, im allgemeinen mit nicht mehr als drei Werken, die nicht älter als zwei Jahre sein durften. Im Kleindruck teilte eine Stellwand den Besuchern mit, daß es sich um einen Wettbewerb handelt, mehr nicht. Die Preisträger wurden nach galerie-immanenten Gesichtspunkten ohne Markierung oder irgendeine Nennung der preisgekrönten Bilder auf die Ausstellung verteilt. Nirgends lagen die Liste der Preisträger, die Wettbewerbsbedingungen und die Begründungen der Jury für die Verleihung von zwei Ersten Preisen an Sigrun Jakubaschke und ter Hell und einen Zweiten Preis an Joachim F. Kettel aus.

Sigrun Jakubaschke entnahm für ihren Bildraum „Urwald“ der Natur Bambus, Holz, Stroh und kombinierte sie mit Schaumstoff und Konservendosen zu grotesken, sechs Meter hohen Malgeräten, die sie wie Pinsel in gestischer Malerei auf die Wände ansetzte und mit denen sie furiose Farbspuren und lange Tropfbahnen erzeugte. Im ausgestellten Endzustand dieses Vorgangs ruhen die Instrumente aneinander gelehnt als Teil des „Urwalds“. Die Malerei thematisiert sich selbst — ein Atelierbild der achtziger Jahre. In ihrer Begründung (Katalog S. 59) bescheinigen die Juroren der Künstlerin „Sicherheit, Originalität und Intensität“. Letzteres behauptete sich in der Ausstellung, in der sich kaum ein Besucher der Wirkung der Assemblage entziehen konnte. Der Rezensent sieht in diesem Werk allerdings nicht in erster Linie künstlerische Sicherheit, sondern eher, wie der Katalog an anderer Stelle (S. 70) meint, „eine gewisse Distanz zum Bild“. „Das Eigenleben der Malutensilien widersetzt sich dem Kompositionswillen der Künstlerin“.

ter Hell erhielt ebenfalls einen Ersten Preis, „weil er in seiner Malerei zu überraschenden und ausdruckstarken Bildern kommt, die sich rigoros über die Stilklischees grassierender Trends hinwegsetzen“ (Katalog S. 59). Außerdem bescheinigt ihm die Jury den „Eindruck völliger Übereinstimmung aller das Bild konstituieren-

den Elemente." Damit ist gewiß „Ich will leben II und III" gemeint: Auf 300 × 450 cm vor einem textil wirkenden Hintergrund im Stil des Farb-Drippings von Pollock steht in zertrümmerter Folge: „Ich will leben", in dicker, blanker, silbriger Sprühschrift. Bestünde der Schriftzug nur aus einer bedeutungslosen, nicht-semantischen Folge von Buchstaben in runenartiger Versalienschrift, wäre das Bild nicht viel mehr als die Vorlage für einen Gobelin. Es war entweder Weltfremdheit oder diplomatisch gemeinte Abstinenz der Katalogautoren, daß sie die politische Aussage dieses Bildes weitgehend ignorierten (Katalog S. 19): kaum eine Friedensdemonstration, in der nicht in der einen oder anderen Form das Motto auftaucht! Bei ter Hell überrascht es nicht, daß er selbst ein so existentielles Thema nicht narrativ, allegorisch oder assoziativ gestaltet, sondern sich als Maler ausgerechnet auf die platte Verbalität verläßt. Als sei Heinrich Böll sprachlos geworden und würde auf Abrüstungskundgebungen statt zu sprechen gemalte Friedenstauben schwenken! ter Hells Bildlosigkeit kennzeichnet wie Jakubaschkes bildnerische Reflexionen über ihr eigenes Medium in anderer Weise, doch mit gleichem Ergebnis den komplizierten Zustand der aktuellen Malerei.

Die Entscheidungen der Jury für die beiden Ersten Preise in Frage zu stellen, will mangels anderer Vorschläge nicht gelingen; doch scheint die Verleihung des Zweiten Preises an Joachim F. Kettel nicht selbstverständlich. Offensichtlich versuchte Kettel, gemalte Land Art und einige Formalien der Neuen Wilden zusammenzuführen. Das Resultat hätte es durchaus zugelassen, wie bei den Ersten Preisen auch den Zweiten Preis zu teilen. Kurt Benning mit einem gemalten Flederwisch-Flügel (ohne Titel), eine subtil gemalte illusionistische Grisaille, oder Thomas Lehnerer mit einem bedeutungstiefen „Ebionistischen Christus", welcher als geflügeltes, kleines Wesen in der Stellung des Kruzifixus auf einer großen weißen Fläche schwebt, hätten mehr Anerkennung für ihre künstlerische Leistung verdient. Sie erfüllen beispielhaft ein Ziel des Wettbewerbs von 1983, „Alternativen zu diesem Weg" (der Neuen Wilden) zu zeigen (Katalog S. 15).

Günter Fruhtrunk wurde zwar nicht ausgezeichnet, doch gaben die Ausstellungsarrangeure seiner Bewerbung einen bevorzugten Platz. Er nahm die räumliche Mitte des Geländes ein. Kein anderer Maler durfte auf die gleichen Wände. Dieter Honisch schrieb über ihn im Katalog einen ausführlichen Beitrag. Dem Schutzumschlag des Katalogs ist ein Bild von Fruhtrunk hinterlegt. „Ziel ... war stets, nicht das Arrivierte zu stützen, sondern nach dem Neuen, Unbekannten und Richtungsweisenden zu suchen" (Katalog S. 9). Doch war der sechzigjährige Fruhtrunk seit Jahrzehnten etwas anderes als ein Arrivierter? Bedurfte er dieser Nachwuchsförderung? In diesen Zusammenhang fügt sich die Nachricht aus Köln, daß Claus Otto Paeffgen den „Förderpreis Glockengasse" 1983 zurückgab, weil er sich nach zwanzig Jahren erfolgreicher Arbeit nicht mehr als förderungswürdig empfand.

Der Wettbewerb „Dimension" hat bereits seine Tradition und Geschichte. Aus klar erkennbaren und redlich veröffentlichten unternehmerischen Zielen heraus entwickelte Philip Morris, der Hersteller von Marlboro-Zigaretten, Miller-Bier und 7up-Limonade, ein langfristiges Konzept zur Förderung der Künste. Morris gibt

Zuschüsse oder übernimmt das Budget von Ausstellungen (wie die Präsentation von Kunstschatzen des Vatikans in den Vereinigten Staaten), finanziert seit 1977 eine eigene Dependance des Whitney Museum of American Art in New York, unterstützt Bibliotheken und unterhält eine eigene Kunstsammlung. „Dimension '77“ begann bescheiden mit 140 Einsendungen. Für die „Dimension '79 — Plastische Arbeiten unserer Zeit“ wurden schon 1200 Arbeiten eingereicht. Aus heutiger Sicht fällt das erstaunliche Gleichmaß der Qualität ohne besondere Höhen oder Tiefen auf, gewiß auch ein Verdienst der damaligen Jury. Mit „Dimension '81 — Neue Tendenzen der Zeichnung“ geriet der Wettbewerb mitten hinein in die Triumphe der Neuen Wilden. Es ist allerdings müßig zu beklagen (Katalog 1983 S. 14), daß es nicht gelang, „die Öffentlichkeit auf die sogenannten ‚wilden‘ Tendenzen aufmerksam zu machen“; schließlich ist die Zeichnung für die Neuen Wilden nicht eben das Medium der ersten Wahl. Der Sponsor hatte genügend Weitblick, sich dadurch nicht entmutigen zu lassen. Mit der Darbietung „Dimension IV — Neue Malerei in Deutschland“ verbindet er den „Wunsch nach einer repräsentativen Ausstellung“ (Katalog S. 16). Morris hat sich mit der Wettbewerbsbiennale „Dimension“ geduldig einen festen Platz in der Kunstszene Deutschlands erworben und einen empfindlichen Seismographen für aktuelle Bewegungen etabliert. Laut Katalog (S. 17) wollen die Veranstalter über Verbesserungen des Auswahlverfahrens weiter nachdenken: Es ist daran gedacht, zu einem Teil Künstler gezielt zum Wettbewerb einzuladen, im übrigen die Veranstaltung jedoch weiterhin völlig offen zu halten.

Sechs bedeutende Förderpreise und Stipendien für aktuelle Kunst wurden mit einer knappen Auswahl in der Ausstellung *Junge Kunst in Deutschland 1982/83* in Köln, Berlin und München vorgestellt. Welchen Rang darin der Wettbewerb von Philip Morris einnimmt, sei hier nicht diskutiert; es ist gerade ein Ergebnis dieser Gesamtschau, daß die Förderpreise und Stipendien nicht nur nicht miteinander konkurrieren, sondern gut zusammenwirken. Nun erweist sich, daß die jahrzehntelang verteufelten Förderer aus der Privatwirtschaft ihre Preise und Stipendien verteilen, ohne damit Macht auszuüben oder zu manipulieren, während die Vergabekriterien der öffentlichen Hand zunehmend politischer werden. Die Förderung aktueller Kunst in den Händen von Unternehmern leistet ein Vielfaches dessen, was innerhalb der Berufsverbände der Künstler möglich wäre, deren zunehmend egalitärer Hang zur Bürokratie letzten Endes auf eine Verteilung der Fördermittel in alphabetischer Reihenfolge ihrer Mitglieder hinauslief.

Eine zufällige Überschneidung mehrerer Ausstellungen hat für den September 1983 einen umfassenden Blick auf die aktuelle deutsche Kunstproduktion ergeben. In der Ausstellung *Deutsche Bildhauer der Gegenwart* im Kunstverein Augsburg präsentierten sich etablierte Künstler. Die abgeklärte Ruhe der ausgestellten Werke fiel auf, offensichtlich ging es längst nicht mehr darum, neue Wege zu ertasten. Das Erreichte wurde souverän durchgespielt. *ars viva '83* in der Hamburger Kunsthalle, veranstaltet vom Kulturkreis im Bundesverband der Deutschen Industrie, stellte sieben Maler aus, keiner davon älter als 33 Jahre. Die Neuen Wilden dominierten.

Unterstützt durch einen Zuschuß von Philip Morris nahm sich die Ausstellung

aktuell '83 im städtischen Lenbachhaus in München vor, „die augenblickliche Situation von Malerei und Skulptur, von Video, Foto und Environment in den vier Städten Mailand, München, Wien und Zürich darzustellen“ (Katalog S. 10). Dieses bescheidene Ziel wurde offensichtlich durch eine rigorose Auswahl mit sicherem Griff erreicht. Zielscheibe der Kritik war die kunstgeographische Auswahl, als großalpine Kulturpolitik belächelt. Doch war dieser erste kleine Schritt mit beschränktem Radius für die Münchner Situation gewiß richtig; schließlich hat es dort seit vielen Jahrzehnten keine wichtige Ausstellung aktueller Kunst mehr gegeben. „aktuell '83“ läßt darauf hoffen, daß mit noch größerer Entscheidungsfreiheit für das Lenbachhaus bei künftigen Projekten München seinen einstigen Rang als Ort der aktuellen Kunst zurückerobert wird.

Das Fazit des Septembers 1983: Ohne die zentrale Steuerung von einer Metropole aus blüht, breit verteilt und immer mehr privat gefördert, eine vielfältige aktuelle Kunstszene, die aber nur dann so lebendig bleiben wird, wenn keine der tragenden Einrichtungen Macht und Einfluß über die andere gewinnt. Die Fixierung auf die Documenta, bislang allzusehr geprägt vom persönlichen Konzept des Leiters, wird sich lösen, wenn die Ausstellungen aktueller Kunst in dichterem Verteilung wachsen.

Im Berliner Katalog artikulieren drei inhaltsreiche Aufsätze von Jürgen Harten, Dieter Honisch und Hermann Kern spezielle Aspekte der augenblicklichen Kunstproduktion. Sie lassen Wurzeln der Jahrgänge 1982 und 1983 erkennen. Der Katalog bildet mehr Werke ab, als die Berliner Ausstellung zeigte; das bemerkenswerte Bild „Einheit II“ von ter Hell beispielsweise war in Berlin nicht zu sehen. Soweit die ausgestellten Werke Ergebnisse signifikanter Entstehungsprozesse sind, macht dies der Katalog anschaulich, so bei den antisexistischen Mal-Performances von Natascha Fiala. Auch sonst läßt er kaum einen Wunsch offen; bedauerlich nur, daß in Berlin seine Erkenntnisse und Verständnishilfen rigoros jenen Ausstellungsbesuchern vorenthalten wurden, die sich zur Ausgabe von DM 30,— nicht entschließen konnten. Am Rand ein Wort zu den Ausstellungsverzeichnissen, die in den Publikationen über lebende Künstler inzwischen viele Seiten füllen und besondere typographische Zuwendung erfahren. Dankenswerterweise gelang es den Herausgebern des Katalogs „Dimension IV“, das Ausstellungsverzeichnis ganz an den Schluß des Buches abzudrängen. Gewiß ist es auf Auktionen wichtig, im Katalog zu erfahren, wieviele und welche Rennen ein edles Pferd bereits gelaufen hat, doch sollte in einem Katalog mit der Auslese eines öffentlichen Wettbewerbs die Qualität der ausgestellten Kunstwerke derlei nicht nötig haben. Zudem widerspricht beispielsweise ein Verzeichnis von beinahe hundert Ausstellungen mit Arthur Stoll dem Kriterium, sich auf förderungsbedürftige Künstler zu beschränken.

Die bisherigen Wettbewerbe der Serie Dimension wurden nach ihrem Jahrgang benannt; für 1983 entschlossen sich die Veranstalter zur Benennung „Dimension IV“. Äußert sich darin ihre Absicht, sich von den Assoziationen zum Weinbau mit guten und schlechten Jahrgängen zu lösen? Offensichtlich sind die Ziele des Wettbewerbs nun ausdiskutiert. Im vollen Wortlaut sei aus dem Katalog (S. 16) zitiert, „was die Philip Morris GmbH mit der ‚Dimension‘ erreichen will. Ihre Absichten

sind: Junge Kunst gezielt zu fördern; jungen, wenig oder gar nicht bekannten Künstlern die Chance zu geben, an die Öffentlichkeit zu treten; über den Kunstmarkt hinaus eine Bühne auch für spröde, unkommerzielle, schwer zu vermittelnde Kunst zu schaffen; neue Tendenzen zu ermitteln". Die Ausstellung am Ende eines solchen Wettbewerbs kann also definitionsgemäß auf den statistischen Erfolg verzichten. Sie dient der Rechtfertigung vor der Öffentlichkeit. In erster Linie bezieht sich eine solche Ausstellung auf die Künstler, als eine didaktische Veranstaltung zu ihrer weiteren Entwicklung.

„... Das Gesamtniveau der eingereichten Werke aber war im Vergleich zu früheren ‚Dimensionen‘ gesunken" (Katalog S. 15). „Andererseits hat sich gezeigt, daß der Wettbewerb in seiner jetzigen Form weder Künstler noch Vermittler wirklich zufriedenstellt" (Katalog S. 16). Gewiß liegt das nicht am Konzept, sondern eher an der etwas unglücklichen Art, mit der sich die Veranstaltungen von 1981 und 1983 zu den Neuen Wilden verhielten. 1981 wählte man, wie schon erwähnt, das Medium Zeichnung, so daß der Wettbewerb an den Neuen Wilden weitgehend vorbeilief. In der Ausschreibung (Frühjahr 1982) für den Wettbewerb 1983 heißt es noch: „Dimension IV — Neue Bilder — Nachkonzeptionelle Malerei in Deutschland". Die Veranstalter meinten damals „eine von Konventionen freie, neue und spontane Kunst". „Gedacht war daran, in diesem ausdrücklich für Malerei ausgeschriebenen Wettbewerb alle neueren malerischen Tendenzen in der Bundesrepublik und in Berlin anschaulich zu machen. Dazu ist es leider nicht gekommen, weil sich vor allem die ‚Neuen Wilden‘ zurückhielten" (Katalog S. 7). Die Klage muß so laut nicht sein, denn immerhin mögen die beiden Bilder von Wolfgang Volles genügen, um im Konzert der Ausstellung die Parte von Pauke und Posaune zu spielen. Doch verdient die bewundernswert redliche Selbstkritik der Veranstalter insofern Beachtung, als der Wettbewerb 1983 in diesem Punkt in der Tat der Entwicklung hinterherlief. Es gibt die Neuen Wilden nun schon im fünften Jahr, begrifflich dank Wolfgang Becker seit vier Jahren. Muß sich da ein Wettbewerb, der dies selbst längst nicht mehr nötig hätte, einschalten und sich mit einer Förderung versuchen? Günter Grass nannte im Hamburger Ausstellungskatalog „Zeitvergleich" von 1983 (S. 12) die Malerei der Neuen Wilden einen „Ausbruch aus der Gefälligkeit des modernen Trends in rückwärts liegende Brachfelder". Und es scheint, als sei diese Entwicklung abgeschlossen, denn auch die Ausstellungen „ars viva '83" in Hamburg und „aktuell '83" in München lassen nicht vermuten, daß dieser Malrichtung eine wesentliche Weiterentwicklung bevorsteht.

Es hat der Sache gutgetan, daß die Juroren denkbar großzügig verfahren, wenn es zu entscheiden galt, ob ein Werk nun Malerei sei oder nicht. Bei der Ausbietung der Preise nach Kunstgattungen zuerst für Malerei, dann Plastik, Zeichnung und jetzt erneut Malerei — die Reihenfolge hätte übrigens auch eine ganz andere sein können — fühlen sich naturgemäß jene Künstler nicht angesprochen, die nur noch in Begriffen wie Mixed Media, Environment und Umweltkunst denken und arbeiten. Den Strang von illusionistischer Malerei, der seit dem Photorealismus in Varianten an Bedeutung zunimmt, kann der Besucher kaum erkennen — gewiß fehlte

es dem Wettbewerb an ausstellungsfähigen Bewerbungen aus diesem Bereich. Selbst Hubert von Seidlein, 1982 in der Philip-Morris-Galerie in München ausgestellt, war nicht vertreten. Man wünschte sich ein ähnlich ungewöhnliches und bedeutendes Werk wie „Atlanta — Opus Epicum“, ausgestellt bei „aktuell '83“ in München; Filippo Avalle erzeugte in einem komplizierten Acrylglas-Verfahren ein aktuelles anatomisches Schema des Menschen, einen homo acrylicus.

Gelingt es Dimension IV, „neue Tendenzen zu ermitteln“ (Katalog S. 16)? Mit Einschränkungen durchaus, im Vorhandenen wie auch durch das Abwesende. Dieser Wettbewerb mußte sich darauf beschränken, in West-Berlin und auf westdeutschem Boden sichtbare Tendenzen zu repräsentieren. Die gegenwärtige internationale Verflechtung gibt allerdings keinen Anlaß, darüber nachzudenken, was an dieser Kunst nun deutsch sei. Immerhin meinte Günter Grass im Hamburger Ausstellungskatalog „Zeitvergleich“ von 1983 (S. 12): „In der DDR wird deutscher gemalt“.

Mangels entsprechender Kunst erstarb offensichtlich soeben die Realismus-Diskussion. Und Gesellschaftskritik oder zumindest Beiträge zu gesellschaftlichen Themen? Einzig ter Hell formulierte „Ich will leben“; in der Berliner Nationalgalerie standen vor dem Bild Besucher, die Meinungsknöpfe mit diesem Motto trugen. Auf Volles' Bild werden Panzer und Kreuzifix „abgehustet“. Alle anderen großen Themen des Jahres 1983, wie die Gefährdung unserer Umwelt und die Arbeitslosigkeit, interessieren die Künstler dieser Tage wenig, so jedenfalls der Eindruck dieser und vieler anderer Ausstellungen. Der Dialog mit dem Publikum ist abgerissen, auch im Negativen. Wie auch sollte die Öffentlichkeit noch provoziert werden? Kaum noch ein nicht verletztes Tabu blieb übrig. Natascha Fiala geißelt den Sexismus der Männer, und Rune Miels transportiert „das Vermächtnis des Urmenschen an die Nachwelt“ (Katalog S. 142); ansonsten hat jedoch der Ehrgeiz der Künstler nachgelassen, mit einer „Botschaft“ an das Publikum heranzutreten. Gefühle als großer Themenbereich der Kunst dieser Tage werden im Katalog den Bildern von Wolfgang Volles nachgesagt; es sind archaisch stumpfe und vehemente Gefühle. Die Thematisierung von Mythen hat in letzter Zeit wieder an Gewicht gewonnen; Jürgen Parteneimer bewarb sich mit einem Bild „Dedalus“, Günter Fruhtrunk mit „Orpheus“. Thomas Lehnerers Bild „Ebionistischer Christus“ offenbart Jesus Christus als das Höchste aller himmlischen Wesen, „Gekreuzigter und Engel zugleich, Mensch, Ikarus und Gottes Sohn“ (Katalog S. 134). Georg Boskamp spielt in seinen Bildern mit der Doppeldeutigkeit von abstrakt und gegenständlich, mit semantischen und nichtsemantischen Inhalten. Kolorismus als Thema behandelt Gerd Rohling mit dem Bild „Farbberg“ in einer preiswürdigen Formulierung, übrigens wiederum eine Thematisierung der Malerei selbst.

Auch in Berlin fiel bisweilen der unverhüllte Subjektivismus der Künstler ins Auge. Offensichtlich hat sich die Tendenz nicht nur im Westen ausgebreitet, „daß jedes künstlerische Werk eben auch ein Selbstausdruck des Künstlers sei“, so Willi Sitte 1980 in einem Referat vor dem Vorstand des Verbandes bildender Künstler in Karl-Marx-Stadt. In der Berliner Ausstellung drängten sich unverdient einige laut-



*Abb. 1 bis 3 Veit Stoß, Crucifixus in der Nürnberger Lorenzkirche. Zustand nach der Restaurierung
(Foto: Oellermann, Heroldsberg)*



Photo: G. S. ...
G. S. ...



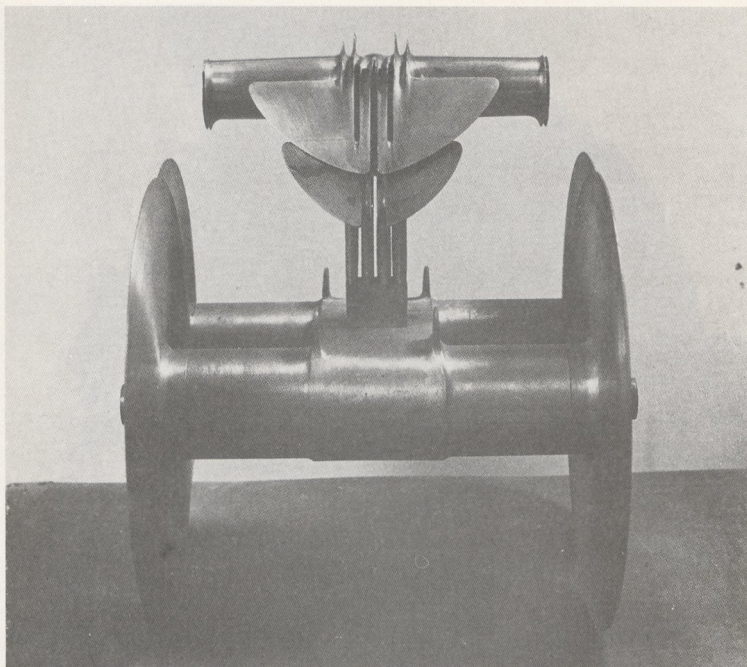
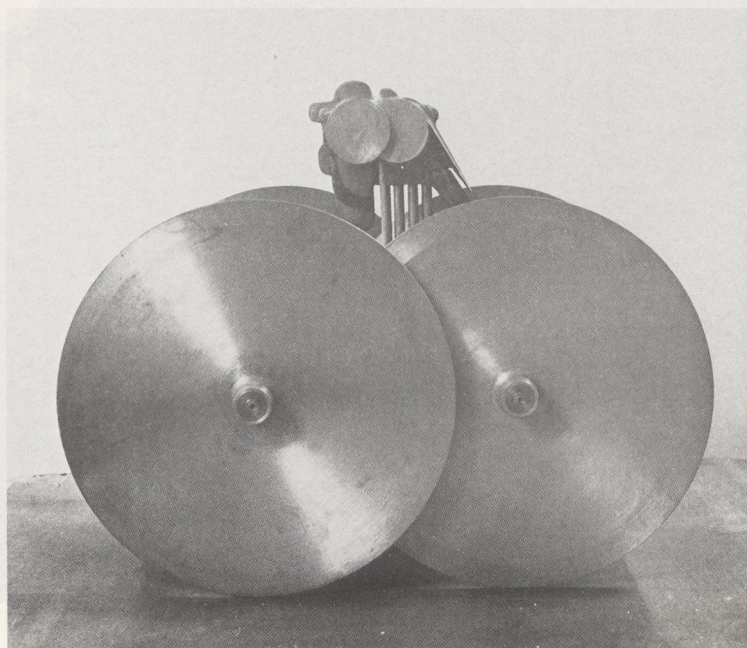


Abb. 4a und b Walter Pichler, *Kleiner Wagen*, 1974—82. Zinn und Zink (nach S. 138f.)



starke Leinwände vor, die als Ort der ungefilterten Niederschrift oft sehr ungewöhnlicher Bedürfnisse dienen. Manifeste, Gruppenbekenntnisse, Utopien oder Theorien wären bei dieser Selbstdarstellung hinderlich. Daraus resultiert eine „Rückbeziehung der Kunst auf sich selbst, die manchmal bis an die Grenze des Eklektizismus geht, und die völlige Subjektivierung“ (Armin Zweite, „aktuell '83“, S. 12). Diese bis zum Autismus gesteigerte Ich-Kunst hat jedoch offensichtlich ihren Höhepunkt schon überschritten; „Dimension IV“ und andere Ausstellungen des Jahres 1983 lassen dies in Ansätzen erkennen.

Weiter mit Armin Zweite: „Das alles bestätigt, was man ohnehin weiß, daß nämlich der Begriff der Avantgarde obsolet geworden ist“. Jedenfalls ist die Metaphorik dieser französisch-preußischen Truppenbezeichnung nicht mehr selbstverständlich. Sie läßt sich aber mangels eines anderen Begriffs vorerst nicht vermeiden, mag Zweite auch darin Recht haben, daß Avantgarde derzeit nicht zu erkennen ist. Schwerlich sind Kunstwerke anzuführen, mit denen man ihm widersprechen könnte. Unter den Museen und Sammlern macht sich Unsicherheit breit. Sie kaufen aktuelle Kunst in erster Linie nach dem Kriterium Qualität, ohne vom Angebot her darauf achten zu können, wo im Kern neue Entwicklungen angelegt sind und sich die Stile der Zukunft anbahnen. Vielleicht ist es mit der Malerei von 1983 wie im Jahr 1583, als es in Deutschland zwar Friedrich Susstris und Christoph Schwarz gab, doch ansonsten kaum Höhepunkte in der regen Produktion. Die Entwicklung der Kunst braucht Momente der Entspannung — keinerlei Grund zur Klage.

Der Titel der Ausstellung „Neue Malerei in Deutschland“ ist also nur chronologisch zu verstehen. Niemand kann von der Veranstaltung die Kraft erwarten, selbst Tendenzen auszulösen, ist das doch 1983 keiner Ausstellung gelungen. „Kein Blick nach vorne gelingt“, so Günter Grass im Hamburger Ausstellungskatalog „Zeitvergleich“ 1983, S. 12. Der Wettbewerb „Dimension IV“ stellt dar, wie eine Fülle von Bewegungen und Stilen nun langsam parallel ausläuft. Zu Zeiten stürmischer Entwicklung fällt es leichter, Wettbewerbe und Ausstellungen auszurichten. Um so mehr verdient der Sponsor Dank, der auch in den Tagen wenig spektakulärer Ergebnisse den Künstlern die Treue hält.

Jürgen Rohmeder

Verbände

ÖSTERREICHISCHER KUNSTHISTORIKERVERBAND GEGRÜNDET

Am 14. Oktober 1983 hat sich in Wien der Österreichische Kunsthistorikerverband konstituiert. Einzelne kunsthistorische Gesellschaften haben nach 1945 bestanden (z. B. in Wien, Graz, Salzburg), aber es kam bisher nie zu einer gesamtösterreichischen Vereinigung der heimischen Kunsthistoriker. Anlässlich des Ersten Österreichischen Kunsthistorikertages in Graz 1981 wurde der Wunsch nach einer