Politische Kunst in der Schweiz : drei Beispiele

Autor(en): **Billeter, Fritz**

Objekttyp: **Article**

Zeitschrift: **Das Werk : Architektur und Kunst = L'oeuvre : architecture et art**

Band (Jahr): **61 (1974)**

Heft 3: **Zum 60jährigen Bestehen des SWB = 60e anniversaire du SWB**

PDF erstellt am: **29.05.2024**

Persistenter Link: https://doi.org/10.5169/seals-87707

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.
Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.
Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Ein Dienst der *ETH-Bibliothek*
ETH Zürich, Rämistrasse 101, 8092 Zürich, Schweiz, www.library.ethz.ch

http://www.e-periodica.ch

«Es fehlt fast jede Andeutung auf die spezifischen Merkmale unserer Zeit, die Welt der Wissenschaft, der Technik, des Bauens, des Verkehrs. Es fehlt die Auseinandersetzung zwischen Menschen und innerhalb der Gesellschaft. Meist ist der Mensch isoliert abgebildet, allein dem Beobachter gegenübergestellt, wie ein beziehungsloser Gegenstand. Das, was die Jury am meisten überrascht hat, ist die Tatsache dieses Keine-Kenntnis-Nehmens von der aktuellen Gegenwart und ihren Problemen.» Solches schrieb Max Bill als Obmann der Jury in den Katalog der Zürcher Weihnachtsausstellung 1970, welche auf die figurative Malerei und Plastik beschränkt war. Bill deckte anhand der Zürcher Kunstszene eine Erscheinung auf, die in allen kapitalistischen Ländern zu beobachten ist: die Tendenz zur Entpolitisierung der Kultur. Der Kapitalismus hat den Künstler als autonom, als jenseits der Klassen stehend erklärt und ihn derart an den Rand der Gesellschaft gedrängt. Viele Künstler besiegeln ihre Isolation, indem sie sich erst recht auf ihren privaten Bereich zurückziehen. Die «innere Emigration», eine pathetische Bezeichnung, die in nationalsozialistischer Zeit aufkam, hält bei ihnen in verbürgerlichter Form bis heute an. Zwischen Künstlern und «System» besteht eine Art Stillhalteabkommen, und beide Teile scheinen dabei nur zu profitieren: die Herrschenden sind den Künstler als unbequemen Mahner und Opponenten los, und dieser, eigentlich unnütz geworden, da er auf die Gestaltung problematischer Lebensbereiche verzichtet, wird nun vom Staat mal besser, mal schlechter ausgehalten. Die Künstler selbst (noch das Publikum) durchschauen ihre Bedeutungslosigkeit selten, denn ihnen ist nach wie vor ein «Kulturauftrag» überbunden, demzufolge sie dem Bürger Erhebung und Verklärung des Lebens (das sich ja im Alltag als zermürbend genug erweist) zu bieten haben. Auch wird selten wahrgenommen, dass die Entpolitisierung der Kunst tatsächlich ein politisches Vorgehen ist, denn wenn die Herrschenden den Künstler als «Störfaktor» ausgeschaltet haben, können sie ihre Interessen um so ungestörter verfolgen.

Fritz Billeter

Politische Kunst in der Schweiz Drei Beispiele

Seit dem Impressionismus nimmt die figurative Kunst immer spürbarer – von grossen Ausnahmen abgesehen – einen bedenklichen Realitätsverlust auf sich. Ausgeklammert werden Themen der gegenwärtigen Geschichte und Politik, des öffentlichen Lebens, Alltagsszenen, an denen die Zwänge der heutigen Gesellschaft sichtbar gemacht werden könnten – und zwar häufig mit dem halbwahren Argument, dass man solche Themenkreise neueren Medien wie Photographie, Film oder dem Video Tape überlassen müsse, die einen höheren Grad an Authentizität zu erreichen imstande seien als das figurative Tafelbild und die figurative Plastik.[1]

Im Januar/Februar 1971 wurde eine vom Badischen Kunstverein Karlsruhe auf den Weg geschickte Ausstellung «Kunst und Politik» in der Kunsthalle Basel gezeigt. Glaubt man ihrem Befund, dann hat die erwähnte Entpolitisierung, die in ganz Westeuropa zu beobachten ist, in der Schweiz ihren Höhepunkt erreicht, denn kein einziger Schweizer Künstler war für diese Bestandesaufnahme als würdig befunden worden. Dieses Pauschalurteil kann hier nicht umgestülpt, aber doch ein wenig modifiziert werden. Ich möchte die politische Bedeutung dreier Schweizer Künstler ins Bewusstsein rücken, die alle drei in Zürich leben und arbeiten und die drei verschiedenen Generationen angehören. Meine Wahl fiel auf Richard P. Lohse (1902 geb.), Mario Comensoli (1922 geb.) und Hugo Schuhmacher (1939 geb.).

Richard P. Lohse: Strukturen als konkrete Utopie

Die Werke von Richard P. Lohse unterscheiden sich in einer grundsätzlicheren als nur individuell-stilistischen Hinsicht von der kritisch-metaphorischen Figuration Comensolis und Schuhmachers. Diese beiden bringen Dinge der erfahrbaren Aussenwelt, historische und öffentliche Personen oder auch Bildzeichen und typisierte Figuren, die stellvertretend gesellschaftlich-zivilisatorische Macht oder Mentalität verkörpern, in einen umfassenden Bedeutungszusammenhang. Lohse hingegen entfaltet Strukturgesetze, Ordnungen, Systeme, die auf den ersten Blick «wertfrei», das heisst von einer bestimmten gesellschaftlichen Wirklichkeit oder politischen Einstellung abgelöst, scheinen. Ein solches Vorurteil glaubt seine Bestätigung in einer Ideologie zu finden, die in der Tat zahlreiche nichtfigurative Künstler auf eine Gesetzmässigkeit des reinen, über den gesellschaftlichen Verhältnissen frei schwebenden Geistes verpflichtet. Lohses Selbstverständnis jedoch, hierin seinen Vorfahren, den Konstruktivisten der russischen Avantgarde von 1913 bis 1925 verwandt, weist eine derartige Fluchthaltung entschieden zurück.[2] Lohse fordert uns im Gegenteil auf, seine Bilder als Entsprechung zu gesellschaftlichen Strukturen, aber gleichzeitig auch als einen Gegenentwurf zur kapitalistischen Ordnung zu lesen. Im folgenden ist zu zeigen, wie das im einzelnen geschehen kann; vorerst sind aber noch einige weitere Vorurteile aus dem Weg zu räumen, die das richtige Verständnis von Lohses Absichten verstellen.

Eine orthodoxe marxistische Kunstbetrachtung wird Lohses Strukturbilder als «formalistisch» bezeichnen, sie als eine Erscheinung ausserhalb des Realismus einstufen und ihnen derart jede progressive politische Wirksamkeit absprechen. Diesen zu eng gefassten Begriff des Realismus, der allein eine abbildende figurative Kunst zu umschliessen vermag, gilt es heute gerade aufzubrechen. Sobald wir Realismus tatsächlich nicht bloss als einen Stil, sondern als eine Methode, als eine anthropologische Kategorie definieren, die ein forschendes, kritisch entdeckendes Verhältnis des Künstlers zur Welt meint, dann wird man genau solche Eigenschaften der Kunst Lohses in hohem Mass zuschreiben dürfen.

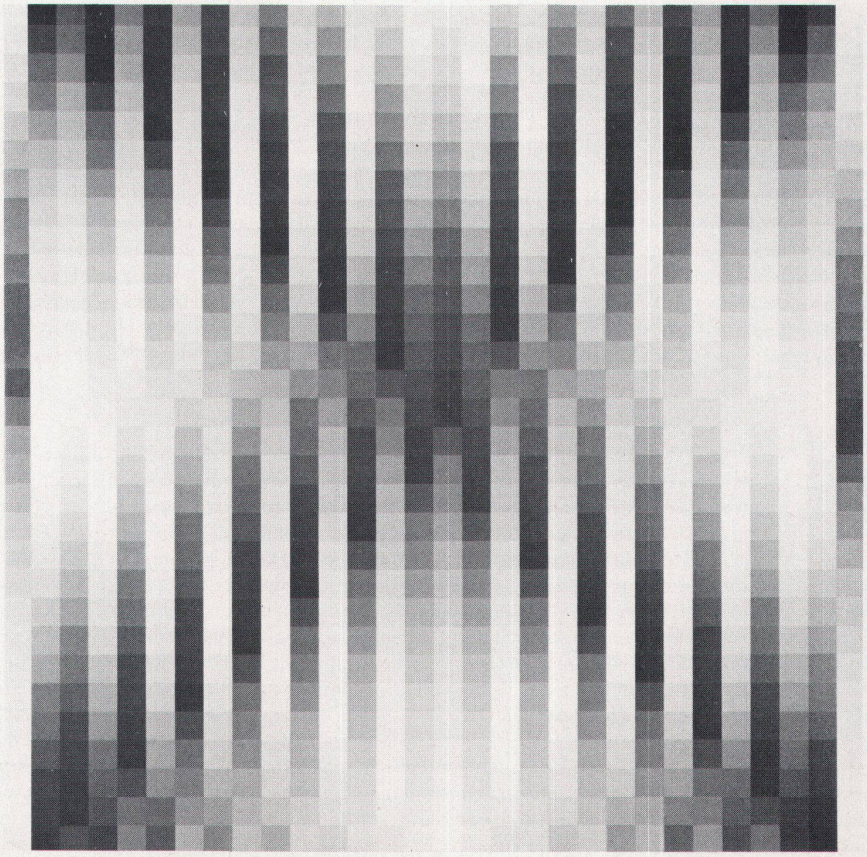
Von seiten der kritischen Realisten wird nicht selten behauptet, Lohses Kunst sei schwer verständlich, mithin elitär. Nun glaube ich

auch, dass sie nicht geeignet ist, die Massen zu bewegen, aber man muss sich einmal grundsätzlich fragen, welche Kunst das im Westen überhaupt vermag. Was hier als Vorwurf gegen Lohse auftritt, spiegelt im Grunde eine Sehnsucht wider, die auch von den kritischen Realisten nicht eingelöst werden kann und wohl auch nur in seltenen Fällen von den neuen Medien wie Photographie und Film erfüllt wird, sobald sie Ansprüche geltend machen, die über konventionelle Unterhaltung hinausreichen. Vorläufig kann die westliche Kunst als ganze ihren Klassencharakter, also auch ihre elitäre Stellung nicht abstreifen, und es scheint mir sehr zweifelhaft, ob ihr das in den sozialistischen Ländern regelmässig gelingt. Bis heute reden wir immer erst dann von Kunst, wenn in irgendeinem gestalterischen Medium eine gewisse formal-inhaltliche Komplexität der Information erreicht wird. Diese Komplexität leistet aber – Walter Benjamins vom Film abgeleitete «Rezeption in der Zerstreutheit» in Ehren[3] – jeder hastig-mühelosen Aufnahme durch das Publikum Widerstand. Man kann lediglich sagen, dass wir in der Dechiffrierung symbolisch-gleichnishafter Gehalte, die der kritische Realist der sichtbaren Wirklichkeit entnimmt, mehr Tradition und also mehr Übung haben als in der Übersetzung von Zeichen, die wie bei Lohse einen äussersten Grad an Abstraktheit aufweisen. Da aber in unserer hochtechnisierten und vielschichtigen Zivilisation jede Art von Sprache – und zwar sowohl im «Osten» wie im «Westen» – zu einer immer stärkeren Mathematisierung und Formalisierung neigt, könnten Lohses Werke nicht zuletzt als Modelle dienen, an denen solche neuen Sprachformen einzuüben wären. Insofern Lohse bei seinen Strukturentwürfen das irrationale Moment möglichst klein hält, insofern alle seine Werke gerade auf verstandesmässige Kontrollierbarkeit, auf Lesbarkeit und Nachvollziehbarkeit angelegt sind, gewinnen sie eine Durchsichtigkeit, um die ihn die kritischen Realisten eigentlich beneiden könnten. Wobei mit Durchsichtigkeit ein erstes Stichwort gefallen ist, das darauf hindeutet, in welcher Weise Lohses Werkstrukturen mit den tatsächlichen gesellschaftlichen Strukturen in Beziehung zu setzen sind: von seinen Bildern geht der Appell aus, dass eine gleichzeitig humane und funktionsfähige Gesellschaftsordnung dieselbe Transparenz anstreben müsste, wie sie als rationales Spiel auf der Bildebene bereits vorweggenommen ist.

Seit 1943 entwickelt Lohse seine Strukturkombinationen aus einer Mikrozelle, aus Rechteck oder Quadrat, einem «anonymen Formstandard», wie er es nennt. Es gibt bei ihm keine Hauptformen, denen sich Nebenformen unterordnen müssen, sondern Reihen, Verflechtungen, rotative Abläufe. Es gibt bei ihm mit einem Wort nicht Subordination, sondern nahtlos durchgeführte Koordination; die hieratische Bildkomposition ist abgeschafft. Daher nennt Lohse seine Strukturen mit Recht «demokratisch», denn die einzelnen Elemente bedingen sich gleichberechtigt im System, in gegenseitiger Abhängigkeit bilden sie ein Ganzes. Der anonyme Standard erscheint als Farbort, die Farborte verbinden sich zu Farbketten, die Strukturgruppen schliessen sich zu «Farbgemeinden» zusammen, in denen jedes farbige Element mitreden darf. Auch da ist Vereinzelung überwunden, gleichzeitig auch der über die blossen Hilfsfarben triumphierende farbige Hauptakzent. Jede Farbe treibt aus sich die nächste hervor, bis der ganze Farbkreis abgeschritten ist. Die Farben verteilen sich nach dem ebenfalls «demokratischen» Prinzip der Farbmengengleichheit. Jede trägt die andere, keine ist ohne die andere denkbar.

Lohse kann dank seiner anonymen Gestaltungsmittel Operationen mit der «grossen Zahl» durchführen. Diese ist in einer Zeit der globalen Zusammenhänge, in einer Zeit, da die Massen zu ihrer Mündigkeit drängen, «die Herausforderung an die Gestaltung der Umwelt, an die Kunst und die Architektur». Lohse betont immer wieder, dass er mit seinen flexiblen und limitiert-unlimitierten Systemen Lösungsvorschläge auf der zweidimensionalen Bildebene vorwegnimmt, die im dreidimensionalen, zivilisatorischen Lebensraum als architektonische Struktur verwirklicht werden müssten. Aber der fortschrittlich gesinnte Architekt kann seine städteplanerischen Ideen nicht nach den bei Lohse vorgegebenen Prinzipien verwirklichen, weil das die bestehende Gesellschaftsordnung nicht zulässt: «Die Integrierung dieser neuen Gestaltungssysteme und -methoden in die Gesellschaft wird erst dann möglich sein, wenn diese befähigt wird, darin eine Analogie zu ihrem eigenen Verhalten und zu ihrem Selbstverständnis zu erkennen. Die Voraussetzung ist eine nicht hierarchische, durchschaubare Gesellschaftsstruktur.»

Die politische Bedeutung der Kunst Lohses erweist sich demnach als eine konkrete Utopie. ■



Richard Paul Lohse,
30 vertikale systematische Farbreihen in gelber Rautenform 1943–1970,
165 × 165 cm,
Öl auf Leinwand.
Photo: W. Roelli, Zürich

Mario Comensoli:
Welchen Weg soll die Linke gehen?

Das hier zur Diskussion stehende Bild von Mario Comensoli hat keinen Titel, es wurde 1971 gemalt und hängt mit zwei anderen Werken desselben Künstlers in der «Cooperativa», einem Esslokal im Kreis 4, das von Fremdarbeitern, Intellektuellen, von «Linken» verschiedener Schattierungen besucht wird. Das Bild ist hauptsächlich in aufgehellten, ein wenig cremigen Farben gehalten, in einer Palette, der sich Comensoli seit etwa 1968 bedient. Neutrale Töne wie Beige und verschiedene Grau fassen kräftige Akzente ein (z.B. die diagonal nach dem unteren rechten Bildwinkel weisende rote Fahne, das Blau des in eine Kreisform eingeschriebenen Brustbildes eines Arbeiters, das einigermassen dominierende Schwarz des Hundes). Sowohl diese Farbgebung als auch die Formkomposition des Bildes dämpfen jene aufreissende Dynamik, die Comensoli in den letzten Jahren sonst gern in Gang setzt. Zwar bilden Fahne und Hund zwei durchs ganze Bild führende belebende Diagonalen. Aber sie sind so steil und übrigens auch fallend gerichtet, dass sie die fast traumverlorene Ruhe des Werkes nicht erschüttern. Diese Stimmung wird durch den versonnenen Gesichtsausdruck des Porträtkopfes am unteren Rand (leicht nach rechts verschoben), durch dessen Geste des Nachdenkens und durch die gesenkten Augen des blauen Arbeiters – er betrachtet eine rote Nelke, das Emblem der Sozialdemokraten, in seinen Händen – gleichsam zusammengerafft. Der Gehalt des Bildes ist, von einigen Anspielungen im einzelnen abgesehen, verhältnismässig leicht zu deuten. Das Mädchen links oben mit dem weissen, blau geränderten Motorradfahrerhelm erscheint wie ein Engel der Subkultur und der studentischen Revolte. Sein Körper ist von einer grossen Rundform überdeckt, die sich als Dolendeckel identifizieren lässt, wie ihn die Studenten bei der Konfrontation mit den Ordnungskräften des Establishments als Schild benützen. Mit der Arbeiterfigur in diesem Schild zitiert der Künstler sich selbst, greift er auf eine seiner früheren, seit längerem abgeschlossenen Arbeitsphasen zurück: daher die Jahreszahl 1958 und der Namenszug Comensoli. Der Künstler hatte um diese Zeit seine von bürgerlicher Seite stark umstrittenen «lavoratori in blu», das Thema der italienischen Fremdarbeiter in der Schweiz, aufgegriffen. Im eigentlichen Sinn übersetzt werden muss die metaphorische Bedeutung des Hundes. In ihm hat Comensoli den Kapitalismus verkörpert. Seine Gefährlichkeit ist mit dem Patronengurt angedeutet, den er statt eines Halsbandes trägt. Das grosse, rollende Auge blickt aber nicht wild, sondern eher wie verliebt. Auch fällt ja der Hund das Mädchen nicht an, sondern leckt ihm die Wange. Mit anderen Worten: der Kapitalismus bekämpft die studentische Opposition weniger mit Gewalt als durch Vereinnahmung, durch Integration in sein System (mittels «repressiver Toleranz», wie der Begriff von Herbert Marcuse lautet, der auch die Erscheinung selbst eindrücklich analysiert hat). In eine zweite Rundform, die man als übergross gegebenen Autoscheinwerfer erkennen kann, hat Comensoli das Porträt von Ezio Canonica, dem Präsidenten des Schweizerischen Gewerkschaftsbundes, gesetzt. Es ist darüber hinaus zwischen die Hinterbeine des Hundes geraten. Was den Studenten droht, ist an der schweizerischen Sozialdemokratie bereits vollzogen: sie ist dem kapitalistischen System völlig eingepasst. Mit dem Porträt von Che Guevara in der rechten oberen Bildecke wird auf eine andere Möglichkeit der linken Bewegung angespielt. Aber Che ist ferngerückt, für die Schweiz, für Europa eher ein exotisches Abenteuer als eine echte Chance.

Mario Comensoli, ohne Titel, 1971, 170×130 cm, Mischtechnik

Ich charakterisierte die Stimmung des Bildes bereits als traumverlorene Ruhe. Man muss dazusetzen (gerade im Hinblick auf das Entstehungsdatum von 1971), dass es sich bei diesem Werk um eine Aufforderung zur Besinnung handelt: die Erinnerung an die Mai-Erhebung in Paris ist um diese Zeit verblasst, die APO-Bewegung in Deutschland und ihre Auswirkungen auf die Schweiz verebbt, seit die SPD/FDP die Regierung übernommen hat, das waghalsige Unternehmen von Che Guevara in Bolivien längst gescheitert. Die Linke muss sich also, so kann man das Bild von Comensoli schliesslich auslegen, neu orientieren. Und sie muss wachsam bleiben. Die blaue Arbeiterfigur deutet jedoch eher einen Rückzug auf die Innerlichkeit als entschlossene Wachsamkeit an... ■

Hugo Schuhmacher:
Das Verlangen, in den Dienst genommen zu werden

Das 1972/73 entstandene Werk von Hugo Schuhmacher wurde an der von Peter Killer organisierten Wanderausstellung «Tell 73» gezeigt. Es trägt den Titel «Völker wollen Freiheit» (200×320 cm) und ist in Acrylfarben auf ein Baumwolltuch gemalt, das an Aluminiumstangen befestigt ist. Es suggeriert also ein Transparent, das an politischen Demonstrationen mitgeführt werden könnte. Aus dieser Präsentationsform spricht das Bedürfnis, vom Tafelbild wegzukommen, das von vornherein als kostbares Objekt des privaten Besitzes (und also auch der privaten Rezeption) oder als Exponat im Museumsghetto bestimmt ist. Dass heute immer noch weitaus der grösste Teil der malerischen Produktion sich in Form des Tafelbildes niederschlägt, hängt mit der am Anfang erwähnten Entpolitisierung der Kunst zusammen. Unsere Gesellschaft ist grundsätzlich nicht willens, ihren Künstlern bedeutende öffentliche Aufgaben anzuvertrauen. In Schuhmachers Schaffen dringt aber immer wieder das Bedürfnis durch, für die politische Aktion gebraucht, von der Linken in den Dienst genommen zu werden. Diesem Verlangen, öffentlich zu wirken, entspricht die Malweise von Schuhmachers Tellen-Panorama. Er hat bewusst eine plakative Sprache gewählt, sich wie in keinem anderen seiner Werke dem Sozialistischen Realismus deutlich angenähert, was ihm eine rein bürgerliche Ästhetik als «Kunstlosigkeit» auslegen wird. Dabei würde aber übersehen, dass diese Anleihen beim Sozialistischen Realismus, wie sie besonders bei den Köpfen der Revolutionshelden zum Ausdruck kommen, doch auch als Stilgebärde, als Zitat zu verstehen sind.

Der Entschluss, ein Bild in Form eines Transparents zu schaffen, ermöglichte zusätzlich die Gestaltung eines Flugblattes. Dessen Vorderseite bringt eine Zeichnung, welche die bekannte, bereits in der Hauptkomposition verwendete Hodlersche Tellengestalt noch einmal aufnimmt. Diesmal wird sie von einem nackten jungen Mann,

der die Faust ballt, überschnitten. Man kann dieses Motiv in einem genauen Bezug zu einem Abschnitt des Flugblattextes auf der Rückseite sehen: «Die Armbrust allerdings müssen wir ihm vorerst einmal abnehmen und das Hirtenhemd ausziehen – kurz, den Tell seiner historischen Bedingtheit entkleiden, *um auf den nackten Begriff der Freiheit zu stossen*, den wir, der Geschichte folgend, ständig mit neuem, konkretem Inhalt füllen müssen. Bis hin zur Schweiz 73.» (Heraushebung von mir.) Im ganzen zielt der von Roland Gretler verfasste Aufruf dahin, die Figur des Tell von ihrer bürgerlichen Tünche zu befreien und so für die Linke verfügbar zu machen. Er verdeutlicht mit sprachlichen Mitteln, was Schuhmacher in seinem Transparent sinnlich vergegenwärtigt. Es ist hier anzumerken, dass politische Kunst seit Goyas Radierfolge «Desastres de la Guerra» von 1808 über die Plakatkunst des russischen Kriegskommunismus und auch später (1917 bis etwa 1930) bis zu John Heartfields Photomontagen gegen Hitlers Nationalsozialismus immer auch das Wort, die Parole zu Hilfe nimmt. Künstlerisch stellt sich dabei das Problem, wie das Wort dem gemalten Werk zuzuordnen oder zu integrieren ist, ohne dass es als blosses rhetorisches Accessoire empfunden wird. Diese Schwierigkeit wurde durch die Zusammenarbeit Schuhmacher–Gretler hervorragend gelöst.

In Schuhmachers Tellen-Panorama stehen sich die sozialistische und die kapitalistische Welt gegenüber. Jene nimmt etwa zwei Drittel der Bildfläche ein; hier zieht Morgenröte herauf, während auf der kapitalistischen Seite der Himmel mit bräunlichem Smog verhangen ist. Auf der sozialistischen Seite bilden die Revolutionshelden zusammen mit der chinesischen Volksmasse, die Maos berühmten roten Katechismus hochhalten, einen Block der Einigkeit. Folgende Revolutionäre sind nach Vorlagen aus Zeitschriften abgebildet: Salvador Allende, Fidel Castro, Ho Chi Minh, Mao Tse-tung, Angela Davis (im Uhrzeigersinn genannt). Im linken unteren Bildwinkel bemerkt man einen palästinensischen Freiheitskämpfer und eine Frau aus dem chinesischen Volk. Auf der kapitalistischen Seite sind das Waschpulversignet Ritter Ajax, ein Skifahrer und ein Gartenzwerg (Ausdruck des Spiessertums oder auch Anspielung auf die «Gnomen von Zürich») auf eine Diagonale gereiht. Alle drei Figuren (der Gartenzwerg schwenkt eine Tafel mit der Aufschrift «Profit») stehen für die Vermaterialisierung und Kommerzialisierung des Lebens im Kapitalismus.

Im Vordergrund bezieht Schuhmacher die Aufteilung der Welt in Kapitalismus und Sozialismus auf schweizerische Verhältnisse. Er hat dafür die Anordnung des Triptychons gewählt. Das Zitat der bekannten Hodlerschen Tellfigur (1897 entstanden) wird von zwei Persönlichkeiten der heutigen schweizerischen Öffentlichkeit flankiert: links von dem ehemaligen sozialdemokratischen Nationalrat Dellberg, dem «Löwen von Siders», rechts (auf kapitalistischer Seite) vom Waffenfabrikanten Dr. Dieter Bührle, breit lachend, da er bei einem Prozess glimpflich davonkam. Diese beiden Porträtköpfe sind so in Schwarzweiss gemalt, dass man meint, photographische Aufnahmen vor sich zu haben. Hodlers Tell wurde im Bereich der sozialistischen Welt plaziert. Dadurch wird seine Beziehung zu den Revolutionsheroen hervorgehoben: auch sie sind Tellen. Freiheitshelden von heute. ■

Nach Tell fragen heisst für uns: an jener sagenhaften Legendenfigur vorbeigehen, Stolz und Ehrfurcht den Kindern und Alten überlassen und die Peinlichkeit des Snobs. Weder erklären wir ihn zur Unperson, noch können wir ihn so gebrauchen, wie er uns nahegebracht wurde. Ein Symbol der Freiheit ist er - auch für uns - nicht mehr und auch nicht weniger. Die Armbrust allerdings müssen wir ihm vorerst einmal abnehmen und das Hirtenhemd ausziehen - kurz, den Tell seiner historisch bedingten Erscheinung entkleiden, um auf den nackten Begriff der Freiheit zu stossen, den wir, der Geschichte folgend, ständig mit neuem, konkretem Inhalt füllen müssen. Bis hin zur Schweiz 73.

Der Lauf der Geschichte besteht gerade darin, dass der von der herrschenden Klasse sorgfältig gehegte Konsensus über den Begriff der Freiheit immer wieder auseinanderbricht, weil das Volk merkt, dass dort, wo die "Freiheit" der Unterdrückung und Ausbeutung geschützt ist, keine Freiheit für die Unterdrückten möglich ist. Eben jetzt sind WIR daran zu entdecken, dass die "Freiheit" der Unternehmer die Freiheit der Unternommenen ausschliesst. Dadurch verlassen wir das Niemandsland der abstrakten Freiheit und gewinnen ein neues Freiheitsverständnis, das an die Interessen jener Klasse gebunden ist, der wir am nächsten stehen. Deshalb kann es für uns keinen gemeinsamen, über den Klassen stehenden Tell mehr geben, ausser jener Maskeradefigur, die ihren Anspruch nur noch im Museum erfüllt.

Im Zeitalter des Imperialismus, als letzter Stufe des Kapitalismus, sprengt der Freiheitskampf die nationalen Grenzen. Tell 73 hat viele Hautfarben und ist mit Giftpfeilen wie auch mit Raketen bewaffnet. Der Freiheitskampf kann die unterschiedlichsten Formen annehmen. Im Grunde sind es aber auch dort, wo Einzelne durch ihre Taten hervortreten, die Völker selbst, die in unerbittlichem Ausharren, durch ihren kollektiven Willen den Kampf tragen. Unser Tell 73 hat nichts mit dem bourgeoisen "individuellen Helden" zu tun, der von den Herrschenden umso höher emporstilisiert wurde, als sie dadurch die geschichtliche Kraft der Volksmassen herabmindern konnten. Nur wenn die Massen selbst, wenn Hunderttausende von Menschen für einen unablässigen Kampf mobilisiert und organisiert werden, kann in letzter Konsequenz der unterdrückenden, konterrevolutionären Gewalt durch die revolutionäre Gewalt ein Ende gesetzt werden.

"Wo Unterdrückung herrscht, entsteht Widerstand. Staaten wollen Unabhängigkeit, Nationen wollen Befreiung und die Völker wollen Revolution, das ist eine unaufhaltsame historische Strömung!"

Manifest von Hugo Schuhmacher

Hugo Schuhmacher, «Völker wollen Freiheit», 1972, 200×320 cm, Acryl auf Baumwolltuch

1) Um die Überlegenheit der neuen Medien in bezug auf «Wirklichkeitsgestaltung» gegenüber den traditionellen «bildenden Künsten» als Halbwahrheit zu enthüllen, müsste man hier eine Strukturanalyse der verschiedenen Gestaltungsmedien folgen lassen. Ein schwieriges Unterfangen, das der Kommunikationstheorie nicht entraten könnte. Die Verschleifung der Grenzen von Abbildung und Abgebildetem, zu welcher der «naive» Betrachter (wer ist hier ganz frei von Naivität?) vor dem Televisionsapparat tagtäglich eingeladen wird, stellt jedenfalls keinen Fortschritt, sondern einen Rückschritt auf eine geradezu animistische Bewusstseinsstufe dar.

2) Lohse pflegt sein künstlerisches Schaffen mit eigenen theoretischen Überlegungen zu begleiten, die er mit «Entwicklungslinien» überschreibt. Einige davon sind gelegentlich veröffentlicht worden, etwa im «Zürcher Almanach» (Benziger-Verlag 1968) die «Entwicklungslinien 1943–1967» oder im soeben bei Dumont Schauberg in Köln erschienenen Buch «Richard Paul Lohse, Modulare und Serielle Ordnungen».

3) Vgl. Walter Benjamin «Das Kunstwerk im Zeitalter der technischen Reproduzierbarkeit» (Edition Suhrkamp Nr. 28) Seite 43 ff.