

| 1971

«Vorsicht Kunst» Die Fotomontagen von Klaus Staeck

von Gerd Blum

Klaus Staeck ist neben Joseph Beuys (1921–1986) und Hans Haacke (*1936) der wohl bekannteste politische Künstler der Bundesrepublik. Im Unterschied zu Haacke und Beuys findet Staecks Kunst «nicht im Saale statt» (Staeck), da er sich der «populären» Medien des Plakats, der Postkarte und des Aufklebers – der «Gebrauchsgrafik» – bedient. Seine Grafik «Deutsche Arbeiter», Staecks Beitrag zur Bundestagswahl von 1972, war laut einer repräsentativen Umfrage nach der Wahl 9,1 Prozent der Erwachsenen in der Bundesrepublik bekannt. Plakat, Postkarte und Aufkleber hatten schon 1972 eine Gesamtauflage von 255 000 erreicht. Staecks Arbeiten der 1970er Jahre, mit denen er zu einem Klassiker der politischen Grafik geworden ist, werden bis in die Gegenwart hinein nachgedruckt und ausgestellt. Bis heute umfasst sein Werk ca. 300 Grafiken und zahlreiche Fotos, die in über 3000 Ausstellungen präsentiert wurden. Staecks polemisch-politische Arbeiten fanden und finden tausendfach ihren Weg in den öffentlichen Raum, nicht zuletzt an die Hochschulen. Laut Auskunft des Künstlers wurde bislang 41-mal erfolglos versucht, Plakate und Postkarten juristisch verbieten zu lassen.

1514

von ...
mutter ...
alt 63

...



**Würden Sie dieser
Frau ein Zimmer
vermieten ?**

■ Meisterwerk und Moral: Sozialfall (1971)

Klaus Staeck arbeitet mit der «Sprengkraft des Gegensatzes» (Werner Hofmann). Schon sein erstes Plakat «Würden Sie dieser Frau ein Zimmer vermieten? (Sozialfall)» überblendete anlässlich der Nürnberger Dürer-Retrospektive zum 500. Geburtstag des Künstlers im Jahr 1971 zwei Kontexte, die zuvor kaum ein Besucher in einen Zusammenhang gebracht haben dürfte: Meisterwerk und Mietmarkt, Museum und Moral.

Barbara Dürer (1451–1514)

Dürers Mutter gebar 18 Kinder; 15 starben im Kindesalter. Sie war in Leitung, Organisation und Vertrieb der Goldschmiedewerkstatt ihres Mannes Albrecht Dürer d. Ä. eingebunden, die dieser von ihrem Vater übernommen hatte. War ihr Mann abwesend, führte Barbara Dürer die Werkstatt eigenständig. Wie Britta-Juliane Kruse gezeigt hat, blendet Dürer den gesellschaftlichen Status seiner Mutter aus, um sie im Modus eines zugespitzten Realismus zugleich zu einem Inbild der «frommen Witwe» zu stilisieren, wie es einer Rollenzuschreibung seiner Zeit entsprach.



Albrecht Dürer, Die Mutter des Künstlers: Barbara Dürer (1514),
Kohlezeichnung, 42,3 × 30,5 cm.
Kupferstichkabinett Berlin

Das Plakat zeigt die leicht beschnittene Wiedergabe einer der berühmten späten Zeichnungen Dürers, die signierte und 1514 datierte Kohlezeichnung der Mutter des Malers «dy was alt 63 Jor» (Dürer). Das im Berliner Kupferstichkabinett aufbewahrte Blatt gilt, allerdings erst seit der Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert, als eines der Hauptwerke Dürers, als ein Zeugnis überlegenen mimetischen Könnens und zugleich besonderer Wahrhaftigkeit und unbestechlichen Scharfblicks. Im «Dritten Reich» erfreute sich das Blatt besonderer Wertschätzung, da es als künstlerischer Beleg eines Satzes Hitlers aus dem Jahr 1934 herangezogen wurde: «Was der Mann einsetzt an Heldenmut auf dem Schlachtfeld, setzt die Frau ein in ewig geduldiger Hingabe, in ewig geduldigem Leiden.» Hans Wühr glaubte in der Zeitschrift *Kunst und Volk*, dem amtlichen Organ der «NS-Kulturgemeinde», dass Dürer im Porträt seiner Mutter «die Seligkeiten und Beglückungen, [...] die Bitternisse und Verzweiflungen des Weibes, das den wunderbaren Auftrag des Lebens erfüllt» dargestellt habe – gesteigert zur «Riesengebärde unpersönlichen Schicksals.»

Nach 1945 änderten sich in den beiden neuen deutschen Staaten die Vorzeichen der Rezeption. In der frühen DDR erfreute sich das Blatt weiter großer Wertschätzung und wurde in die Ahnengalerie des sozialistischen Realismus eingereiht. In der frühen BRD schrieb man die «völkische» Kunstgeschichtsschreibung teils entschärft fort (so im Fall des Dürerkenners Friedrich Winkler), teils griff man auf frühere formalästhetische Würdigungen zurück. Die «schönste Zeichnung der Welt» (so Ernst Penzoldt 1949) wurde nun im Zeichen der westlichen «Weltsprache» der ungegenständlichen Kunst als Musterbeispiel ausdrucksvoller, formal geklärter Abstraktion gerühmt.

In der kunsthistorischen Deutung der Zeichnung im 19. und 20. Jahrhundert wurden (und werden bis heute) ästhetische und ethische Wertungen häufig vermischt: bewundert wird nicht nur die künstlerische Qualität, der Realismus und die eindringliche Plastizität des Blattes, gelobt wird auch ein der Zeichnung angesonnener ethischer Anspruch, die Unbestechlichkeit und Aufrichtigkeit von Dürers Blick und seines berühmten Blattes. Können und Wahrhaftigkeit scheinen so in Dürers Meisterwerk eine untrennbare Verbindung einzugehen. Für Gombrich macht «gerade ihre unbedingte Ehrlichkeit» diese Zeichnung zum großen Kunstwerk.

■ Museum und Mietmarkt

Als Gegenwelt zu den Verbrechen des «Dritten Reiches» galt in der frühen Bundesrepublik nach verbreiteter Auffassung die Kunst und durchaus auch die «deutsche» Kunst – ihre vermeintlich «zeitlosen»

Werke und Werte. Beethoven und Goethe, Dürer und Caspar David Friedrich schienen einen Beleg dafür zu bieten, dass der «deutsche Geist» die Zeiten der Verbrechen und der Niederlage im Kern unbeschadet überstanden hatte.

Anlässlich einer der prominentesten Ausstellungen historischer Kunst der 1970er Jahre befragte Staecks Plakat mittels einer überraschenden Probe aufs Exempel das bildungsbürgerliche Credo, demgemäß Meisterwerk und Moral verwandten Wertsphären des Guten und Schönen angehören. Staecks über den unteren Teil der Zeichnung in klarem Farbkontrast gedruckte Frage lautet nicht: «Würden Sie diese Zeichnung in ihrem Zimmer aufhängen?» Er fragt: «Würden Sie dieser Frau ein Zimmer vermieten?»

Brisant war und ist dies vor allem für jene Betrachterinnen und Betrachter, welche die Darstellung der alten Frau als Reproduktion einer Altmeisterzeichnung aus dem Pantheon der «deutschen Kunst» erkannten (oder erkennen). Sie könnten die Frage «Würden Sie diese Zeichnung in ihrem Zimmer aufhängen?» wohl zumeist bejahen, aber würden sie *dieser* Frau, jedenfalls ohne Einkommensnachweis oder Bankbürgschaft, eine Mietsache überlassen?

Das Plakat, das auch den Titel «Sozialfall» trägt, wurde nach Adelman «während der Feierlichkeiten in Nürnberg aus Anlass des Dürer-Jubiläums 1971 an kommerziell anmietbare Anschlagflächen der Stadt, an 300 Litfaßsäulen geklebt. [...] Die Gebühr für die Werbeflächen betrug DM 480; die ganze Aktion kostete rund DM 1000. Verkauft wurde das Plakat zu diesem Zeitpunkt nicht. Die Reaktion der Aktion war außerordentlich. Bis zu zweihundert Leuten täglich erkundigten sich bei der Stadtverwaltung nach dem Hintergrund des Plakatanschlages, ohne dass die von der Aktion selbst überraschte Verwaltung darüber hätte Auskunft geben können.» 1976 hatte die im Motiv identische Postkarte bereits eine Auflage von 50000 Exemplaren erreicht. Plakat und Postkarte werden bis heute gedruckt.

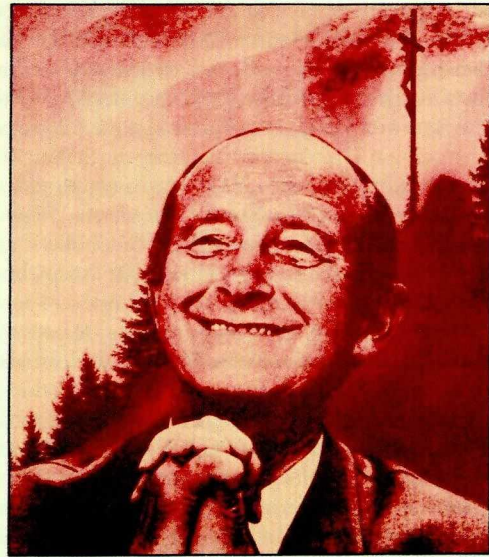
Staecks Plakataktion befragte die bildungsbürgerliche Gleichung von Meisterwerk und Moral, von Ästhetik und Ethik. Sie verwies zugleich auf die Aktualität und Fragwürdigkeit von Dürers Kunst jenseits von Sonntagsreden: «Ich will die Dürer-Bildnisse aktualisieren und den Meister aufpolieren und verständlich machen. Und mit solchen Arbeiten sehe ich die einzige Chance, die Leute zu packen. Die Frau würde kein Zimmer finden. Das ist Heuchelei», so Staeck 1971. Insofern ist seine Arbeit sowohl ein Angriff auf Klichs vom «Kulturgut» und auf deutschtümelnde Kunsthistoriker wie auch die Eröffnung einer alternativen Wahrnehmung und Wertung: ein Vorschlag, Dürers Zeichnung in ihrer mimetischen, anti-idealistischen Radikalität ernst zu nehmen und auf die eigene Gegenwart zu beziehen.

Klaus Staeck

geb. 1938, aufgewachsen in Bitterfeld, Jurastudium in Heidelberg, Autodidakt, 1960 Mitglied der SPD; 1965 Gründung der «Edition Staeck», 1970 Zille-Preis für sozialkritische Grafik; 1973 Vorsitzender des mit Joseph Beuys gegründeten Vereins «Freie Hochschule für Kreativität und interdisziplinäre Forschung»; 1979 Gründung der Bürgerinitiative «Aktion für mehr Demokratie»; 1982 und 1987 Teilnahme an der Documenta; seit 1986 Gastprofessor an der Kunstakademie Düsseldorf, seit 2006 Präsident der Berliner Akademie der Künste; 2007 Großes Verdienstkreuz der Bundesrepublik Deutschland.

■ Im Dunstkreis der «Strahlensonne»: Das Filbinger-Plakat von 1975

Vier Jahre später zitierte Klaus Staeck in seiner als Plakat und Postkarte erschienenen Collage «Seit 33 Jahren pausenlos in Sorge um Deine innere Sicherheit. Allunionschris Filbinger (Marinestabsrichter a.D.)» ein weiteres Meisterwerk der «deutschen Kunst», ein Gemälde Caspar David Friedrichs. Das Plakat nutzt



**Seit 33 pausenlos in Sorge
um Deine innere Sicherheit.**

Allunionschris Filbinger (Marinestabsrichter a.D.)

Klaus Staeck, 1975, aus der Serie «Radikale im öffentlichen Dienst»; Auflage: Plakat 83000, Postkarte 12000; Reproduktion von Postkarte.

Edition Staeck; © VG Bild-Kunst, Bonn 2008

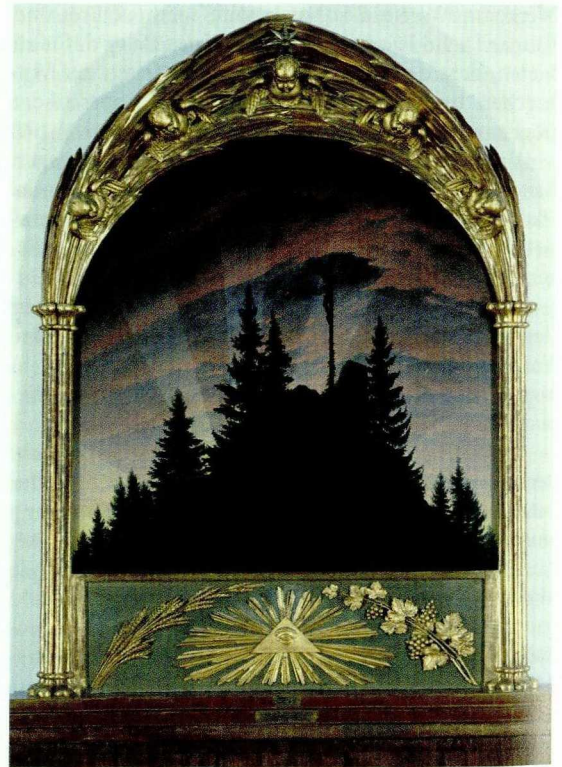
zugleich eine Fotografie Barbara Klemms (■ Der Turnschuh-Minister) von Hans Filbinger, Ministerpräsident von Baden-Württemberg, die während des CDU-Parteitags von 1971 entstanden ist.

Es ist «ein Bild vom scheinheilig grinsenden Hans Filbinger» (Klemm), dessen verschränkte Hände an einen Gebetsgestus erinnern. Staeck hat die Fotografie beschnitten. Vor allem aber hat er den neutralen Hintergrund durch einen ebenso christlich wie kunsthistorisch konnotierten Fond ersetzt, einen Ausschnitt aus einem Meisterwerk der romantischen Malerei, Friedrichs *Tetschener Altar*: Filbingers Kopf ist hinterfangen von drei sich nach oben öffnenden Lichtbahnen, die von seinem Kopf auszugehen oder auf diesen gerichtet scheinen. Links vom Kopf sind Tannen des «deutschen Waldes» zu sehen, rechts erhebt sich ein Kreuzifix in den Himmel. Vor dem Hintergrund von Kreuzifixus und «Strahlennimbus», der den Kopf des Landesoberhauptes mit einer Art Heiligenschein umgibt, können das «scheinheilige» Grinsen und die «betenden Hände» des «Landesvaters» von Baden-Württemberg als bigotte Pose erscheinen. Die Tannen mögen zudem als Anspielung auf Filbingers Wahlkreis und Wohnort, auf Freiburg im Breisgau und den Schwarzwald, gelten.

Aber nicht erst die letzten Worte der Bildunterschrift geben einen auch in der Schrifttype angedeuteten Hinweis auf Filbingers Verstrickung in die Verbrechen des Nationalsozialismus und der deutschen Militärs durch seine Tätigkeit als Marinestabsrichter im Zweiten Weltkrieg. Das Parteitagfoto Filbingers wird vor einem Hintergrund sichtbar, der neben den zwei erwähnten Lesarten – als Zitat aus einem «Meisterwerk» der «deutschen Kunst» (Friedrichs *Tetschener Altar*) und als Träger christlicher Symbolik – mit seinen flächigen Lichtbahnen eine dritte Anspielung zu enthalten scheint: auf die «Lichtdome» (Speer) der Nürnberger NSDAP-Reichsparteitage (■ I: Reichsparteitag): Lichtschneisen von Flakscheinwerfern im Nachthimmel, deren Erfindung sich Hitlers Architekt und Rüstungsminister Albert Speer in seiner Autobiografie zuschrieb und die in Leni Riefenstahls Propagandafilmen eine wichtige Rolle spielten.

Friedrichs *Tetschener Altar* zeigt mit seinem streifenförmigen Lichtbahnen ähnliche Lichtphänomene, wie sie gelegentlich am natürlichen Himmel zu sehen sind und die etwa auch Rembrandt in einer bekannten Radierung dargestellt hat. Der romantische Künstler hat sie künstlerisch stilisiert und im Rahmen eines naturreligiös aufgefassten Altarbilds, das einen Kreuzifixus enthält, mit christlichen Bedeutungsdimensionen aufgeladen.

Dennoch konnten Friedrichs Strahlenbahnen in den 1970er Jahren mithilfe der von Staeck gewählten neuen Kontextualisierung – durch die Worte «seit 1933» und «Marinestabsrichter a. D.» – an die «Licht-



Caspar David Friedrich, Das Kreuz im Gebirge (*Tetschener Altar*) (1808), Öl auf Leinwand, 115 × 110 cm.

Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Galerie Neue Meister

dome» der NS-Reichsparteitage erinnern. Zumal die Strahlenbahnen als Hintergrund eines Porträtfotos von einem Parteitag erscheinen; zwar eines Parteitags einer eindeutig demokratischen Partei, aber eben doch hinter dem Porträt eines Politikers, der Mitglied des Nationalsozialistischen Deutschen Studentebunds, des Wehrsportverbands der Freiburger Universität und der SA war, der in Artikeln seiner Studienzeit eine neue «völkische» Justiz propagiert hatte, der 1937 der NSDAP beigetreten war und der in seiner Tätigkeit als Marinerechter im Zweiten Weltkrieg Todesurteile gefällt und vollstreckt hatte, ohne jemals Reue gezeigt zu haben: So wurde er, wie Reinhard Mohr in einem Nachruf auf den 2007 verstorbenen Politiker feststellte, «zum Symbol für die Uneinsichtigkeit all jener, die einem verbrecherischen Regime gedient hatten, darin aber nur ihre berufliche und vaterländische Pflichterfüllung sehen wollten».

In zwei Fällen fällt Filbinger als Vorsitzender Richter Todesurteile (die nicht vollstreckt werden konnten), und er war an weiteren, tatsächlich vollstreckten Todesurteilen beteiligt. Im Fall des Matrosen Walter Gröger sorgte er noch in den letzten Wochen des Krieges mit Nachdruck und Effizienz dafür, dass die Bestätigung des Urteils durch den «Gerichtsherren»

zügig beigebracht und unmittelbar danach die Hinrichtung – unter seiner Leitung – vollzogen wurde. Filbinger soll andererseits auch helfend eingegriffen haben, so im Fall des Militärpfarrers Karl-Heinz Möbius. Seine Karriere konnte der nun bekennende Katholik, seit 1954 Mitglied des Ritterordens vom Heiligen Grab zu Jerusalem, nach dem Krieg zügig fortsetzen.

Ausgelöst wurde die entscheidende Auseinandersetzung über die NS-Vergangenheit Filbingers am 17.2.1978 durch den Dramatiker und Schriftsteller Rolf Hochhuth, der Filbinger in der Wochenzeitung *Die Zeit* als «furchtbaren Juristen» bezeichnete. Filbinger leugnete zunächst eine Beteiligung an Todesurteilen. Noch im selben Jahr musste er auch auf Druck der eigenen Partei zurücktreten. Der *Spiegel* (15.5.1978) zitierte Filbinger mit dem Satz: «Was damals rechtens war, kann heute nicht Unrecht sein!»

Staecks Grafik thematisierte bereits 1975, drei Jahre vor dem Skandal von 1978, die Ambivalenz Filbingers durch die bereits angesprochene Mehrdeutigkeit des Hintergrunds: Durch die mehrfache Kodierung der Strahlenbahnen können diese als Symbole eines christlichen Weltbilds (spezifisch «deutscher» oder deutschnationaler Tönung) und zugleich als Hinweis auf die «Lichtdome» des NS-Parteitage gelten. Schon die Friedrich-Forschung des «Dritten Reiches» hatte die Strahlenbahnen des *Tetschener Altars* entsakralisiert, nationalisiert und als «nordische Strahlensonne» (Eberlein) gedeutet. Speer wiederum hatte seinen martialischen Lichtinszenierungen durch die Bezeichnung «Lichtdom» eine Aura des Pseudo- und Parasakralen gegeben.

Braun und Schwarz sind bezeichnenderweise die bestimmenden, in der Postkartenedition die einzigen Farben dieser Grafik von Staeck. Durch die mehrdeutige Lesbarkeit des Hintergrunds als christliche und/oder nationalsozialistische Strahlengloriole verschwimmen die möglichen Deutungen des brauntonigen Fonds hinter Filbinger in einer abgründigen Unschärfe. Die Bildunterschrift legt nahe, den Fond sowohl als Symbol national-christlicher als auch nationalsozialistischer Weltsicht zu deuten.

Adelmann wies in einer gemeinsam mit Staeck vorgelegten Publikation im Jahr 1976 darauf hin, dass Filbinger den Begriff «Dunstkreis» in die politische Diskussion eingeführt habe, um den Schriftsteller Heinrich Böll in den «Dunstkreis» einer «halbherzigen und unentschiedenen Abgrenzung zur Gewalt» zu bringen. Staeck verlieh Filbinger eine abgründig-mehrdeutige «Strahlensonne», die den Begriff des Dunstkreises wörtlicher nahm, als es Filbinger lieb sein konnte. Drei Jahre vor dessen erzwungener Abdankung machte Staeck mit der Plakatunterschrift auch auf eine Tatsache aufmerksam, die den Künstler

nach eigener Aussage seit seiner Studienzeit beschäftigt hatte: «dass kein einziger Blutrichter der Nazizeit jemals zur Rechenschaft gezogen wurde» (Staeck).

■ Was damals Kunst war ...

Enthält Staecks Filbinger-Grafik auch eine Deutung der Kunst Caspar David Friedrichs? Dies ist schwer zu sagen, aber eine mögliche Deutungsperspektive sei angedeutet. Friedrich (der schwedischer Staatsbürger gewesen ist) war ein von der NS-Kulturpropaganda, aber auch von NS-nahen Kunsthistorikern bevorzugter «deutscher Künstler». Er ist heute nach wie vor ein hoch geschätzter Maler und Zeichner und scheint in seinem künstlerischen und kunsthistorischen Rang über jeden Zweifel erhaben, wie die internationale Rezeption in der kunsthistorischen Forschung und in den großen Ausstellungshäusern der Welt belegt. So wurde der *Tetschener Altar* jüngst im Getty-Museum in Los Angeles als ein Hauptwerk der Kunst in Deutschland zusammen mit einer Serie von Gemälden Gerhard Richters mit dem «deutschen» Titel und Thema *Wald* ausgestellt.

Der Kunsthistoriker Werner Busch hat den *Tetschener Altar* einer mustergültigen Deutung unterzogen. Das Gemälde enthalte neben den von Friedrich selbst angesprochenen religiösen Deutungsangeboten einen politischen Subtext, der auf Friedrichs mehrfach, auch in Gemälden und Zeichnungen, bezeugten Deutsch-Nationalismus, aber auch auf seine antinapoleonische Einstellung anspiele.

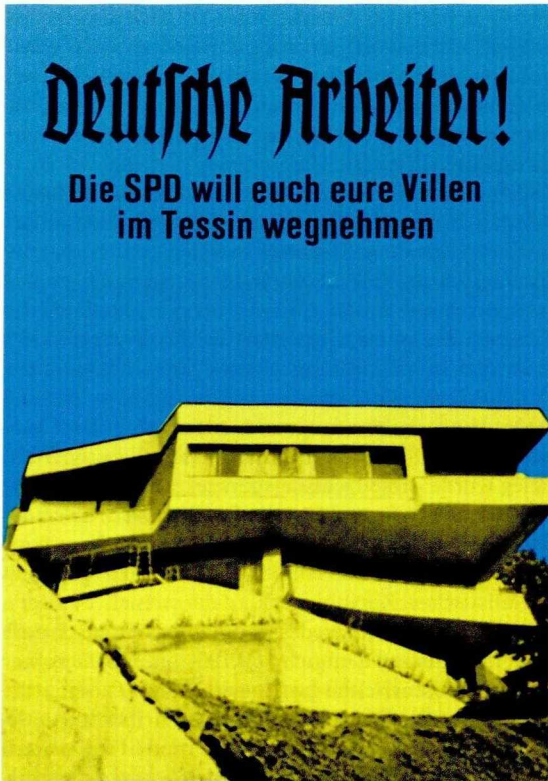
Die nationalistischen Aspekte von Friedrichs Kunst wurden in der NS-Kunstgeschichte begeistert aufgegriffen: Besonderes Interesse erregten dessen «patriotische», auf die «Freiheitskriege» bezogenen Gemälde (wie der heute in der Oetker-Sammlung befindliche *Chasseur im Walde*); begeistert wurde vermerkt, dass Friedrich die Zeichnung eines «Vaterlandsverrätters, der aufs Rad geflochten» sei, angefertigt habe, wurden seine Landschaften insgesamt als «politische Landschaft» begriffen (Eberlein). Nach dem Zweiten Weltkrieg wurde diese Deutungsperspektive, so in Hubert Schrades populärer Monografie *Deutsche Maler der Romantik*, ins «Christlich»-Ultrakonservative umgebogen. (Schrade war vor 1945 ein explizit nationalsozialistischer Kunsthistoriker, der seinen Kollegen Ernst Grisebach wegen dessen jüdischer Frau aus dem Amt drängte und dennoch von 1954 bis 1965 Direktor des Kunsthistorischen Instituts in Tübingen war.)

Staecks Grafik stellt an uns Friedrich-Bewunderer (zu denen ich mich zähle) bohrende Fragen nach der heutigen Einschätzung der deutschen Romantik. Wenn die Malerei der deutschen Romantik – aufgrund ihrer hohen inhaltlichen und formalen Komplexität, ihrer poetischen Dichte, einer über die zugrunde lie-

gende Intention hinausgehenden Mehrdeutigkeit usw. und trotz ihrer nationalistischen Subtexte und ihres verwerflichen Gebrauchs im Nationalsozialismus – als «Kunst» gelten kann und soll und damit über die Zeit ihrer geschichtlichen Genese hinaus für die Gegenwart Geltung beansprucht: Wie gehen wir dann in Schule und Hochschule mit nationalchauvinistischen Implikationen und Rezeptionstraditionen dieser Kunst um?

■ Deutsche Arbeiter (1972)

Staecks bekanntestes Plakat: keine Unschärfe, sondern die Schärfe klarer Gegensätze. Zwei Farben: azurblau und giftgelb. Zwei Medien: Bild und Text. Zwei Stilmhaltungen: die markige, «altdeutsche» Typografie und der modernistische Beton-Brutalismus der bunkerartigen Villa. Zwei Bedeutungsebenen: die wörtliche des in den blauen Tessiner Himmel eingeschriebenen Dreizeilers und jene, die im Bewusstsein der Beschauerinnen und Beschauer durch die absurde Konfrontation von Bild und Text geweckt wird. Sichtbare Fiktion und gemeintes Faktum, die plakative Konfrontation von «Lüge» und «Wahrheit».



Klaus Staeck, «Deutsche Arbeiter!» Auflage: Plakat 70000; Postkarte 90000; 1972; Reproduktion von Postkarte. Edition Staeck; © VG Bild-Kunst, Bonn 2008

Die Grafik basiert auf einer Fotografie, die nachträglich bearbeitet und «plakativ» koloriert wurde. Gelb eingefärbt zeigt sie eine tatsächlich vorhandene Villa, womöglich eine im Tessin. Der dreizeilige Text hingegen benennt nicht nur eine (behauptete) «Tatsache» im Modus eines Aussagesatzes, sondern formuliert zuvor einen Appell: «Deutsche Arbeiter! Die SPD will euch eure Villen im Tessin wegnehmen.» Dieser absurde Text kann als Verdrehung einer plausibleren Variante erscheinen: «Deutsche Arbeitgeber! Die SPD will euch eure Villen im Tessin wegnehmen».

Hinzu kommt eine absurde Konfrontation von Bild und Text (Seyfarth), die wider besseres Wissen folgende Deutung nahelegt: «Arbeiter besitzen protzige, modernistisch-brutalistische Villen im Tessin. Die SPD will sie den Arbeitern nach einem Wahlsieg wegnehmen.» Implizit sinnt Staeck diese absurde Aussage dem politischen Gegner, der arbeitgebernahen CDU an – nicht zuletzt durch die «rechte» Typographie. Die gedruckte Aussage erscheint ebenso grotesk wie die Übereignung der gezeigten Villa an «deutsche Arbeiter». Dieser «Wohn-Bunker» des inzwischen als «Brutalismus» berüchtigten Spätmodernismus der 1960er und 1970er Jahre dürfte sich doch eher als Eigentum eines Baulöwen denn eines Bauarbeiters erweisen.

Staeck bezog sich mit dieser absurden Aussage nach eigener Auskunft auf einen Vorwurf der CDU an die SPD aus dem Wahlkampf 1972, der in die Richtung zielte, die SPD werde nach dem Wahlsieg «kleinen Leuten» ans Ersparte und ans Häuschen gehen. Diesen Vorwurf bewertet Staeck als absurd, indem er ihn in eine stillschweigende Analogie zu dem – wörtlich genommen – sinnlosen Aufruf an die «deutschen Arbeiter» setzt, der durch seine «laute», markige, geschichtsbelastete Typografie umso bizarrer daherkommt. Hingegen kann das Plakat auch als implizite Drohung verstanden werden, denn durch eine kleine Ergänzung bekäme die Montage von Text und Bild, wie bereits erwähnt, einen handgreiflichen, eindeutigen Sinn: Deutsche Arbeitgeber! Die SPD will euch eure Villen im Tessin wegnehmen!

Die Grafik «Deutsche Arbeiter», die im Kontext der Wahl von 1972 berühmt geworden ist und der Willy Brandt einen Text gewidmet hat, ist im besten Sinne plakativ und von polemischer Schärfe – zu Staecks semantisch komplexeren Arbeiten zählt sie jedoch nicht. Der gerade in Wahlkampfzeiten von den verschiedenen Parteien vertretene Anspruch, jeweils im Besitz der Wahrheit zu sein und den rechten Weg zu weisen; wird durch die binäre, antithetische Struktur der Grafik mit den in ihr angelegten Gegensatzpaaren bestärkt. Kritisch reflektiert wird er nicht. Insofern sind die zuvor erörterten Grafiken komplexer, da sie pointiert und politisch Stellung nehmen und zugleich etablierte, scheinbar unhintergehbare Gegensätze (von Kunst und Politik, Meisterwerk und Markt, Geschichte

und Gegenwart) nicht bloß bestätigen, sondern in Frage stellen.

Staecks Grafiken basieren durchgängig auf einer überraschenden Kombination aus Text und Bild. Vertraute Textstücke und Bilder werden auf unvertraute, überraschende Art konfrontiert und führen somit zu einer «Entselbstverständlichung des Selbstverständlichen» (Max Imdahl). Eine Stärke von Staecks collagierendem Verfahren besteht bei einer Reihe seiner Grafiken mit kunsthistorischen Vorlagen darin, dass sie sowohl zu einem Nachdenken über politische und gesellschaftliche Themen als auch zu einem Nachdenken über Bilder und über das Medium des Bildes provozieren. Staeck gibt den «Ikonen» der Kunstgeschichte nicht den Kontext ihrer geschichtlichen Gegenwart zurück, sondern er versetzt sie auf überraschende Weise in Kontexte heutiger Gegenwart. Er stellt damit heutige Betrachterinnen und Betrachter vor die Herausforderung, über Formen der Politik und über die Politik der Form immer wieder neu nachzudenken – auch im Hinblick auf den Kanon der Kunstgeschichte.

Dies schließt möglicherweise ein, dass auch Bewunderer von Staeck darüber nachdenken, warum dieser sich in seiner politischen Grafik kritisch nur mit einem der Pole des politischen Spektrums auseinandersetzt: Ein kritisches Plakat über die DDR, über linksextreme Terroristen, über das linke Spektrum jenseits der Grenzen der Verfassung der Bundesrepublik insgesamt ist bei Staeck, soweit ich sehe, nicht zu finden. Auch damit bewegt sich Staeck in der Tradition der Fotomontagen John Heartfields aus der Weimarer Republik. Dass die entscheidende politische Grenzlinie nicht zwischen «rechts» und «links», sondern zwischen verfassungsfreundlich und verfassungsfeindlich, zwischen Aufklärung und Indoktrina-

Konflikte um Staeck

Im November 1974 kommt es anlässlich einer Ausstellung im Londoner Institute of Contemporary Art, die unter Beteiligung des Goethe-Instituts veranstaltet wurde, zu einem Eklat, als ein CSU-Abgeordneter gegenüber Bundesaußenminister Genscher Anstoß nimmt, worauf Genscher die Ausstellung der Staeck-Plakate nachträglich offiziell missbilligt. Heinrich Böll und Ernst Bloch setzten sich für ihn ein; es gibt Solidaritätsbekundungen von Künstlern und Intellektuellen, die auf die Diskussion über die Freiheit der Kunst in der bundesrepublikanischen Öffentlichkeit nachdrücklich einwirken. Am 30. März 1976 kommt es zum «Bonner Bildersturm», als aufgebrachte Abgeordnete der CDU/CSU, darunter der spätere Bundestagspräsident Philipp Jenninger, anlässlich einer Ausstellung von Staeck-Plakaten in der Parlamentarischen Gesellschaft einige Plakate von den Wänden reißen. Der Vorgang wird, so Staeck, in über 1500 Presseberichten kommentiert, über 100 Ausstellungen schließen sich an, über 50-mal werden Ausstellungen verhindert.

tion verläuft – diese Einsicht vermittelt Staeck nicht im Modus der Überparteilichkeit, sondern im Modus einer ausdrücklichen Parteilichkeit, die auf der Freiheit zur Parteinahme beharrt.

Staecks grafisches Werk hat wie kein anderes die Geschichte der Bundesrepublik seit den späten 1960er Jahren kritisch begleitet. Seine Bilder sind in das kollektive Gedächtnis der Republik eingegangen. Gerade in der Medienwelt der immer schnelleren Bilder zwingen seine Arbeiten zum Innehalten und verweisen zugleich auf die Ansprüche der Verfassung und die oft verfassungsferne Wirklichkeit. Gewohnte Sichtweisen politisch zu hinterfragen, ist bei Staeck sowohl Weg als auch Ziel politischer Kunst.

■ Quellen und Literatur

<http://www.klaus-staeck.de>; Klaus Staeck/Dieter Adelmann, *Die Kunst findet nicht im Saale statt. Politische Plakate*, Reinbek 1976; Klaus Staeck, *Sand fürs Getriebe*, Göttingen 1989; Klaus Staeck, *Ohne Auftrag. Unterwegs in Sachen Kunst und Politik*, Göttingen 2000; Klaus Staeck, *Nichts ist erledigt. Eine Retrospektive*, hrsg. v. der Phoenix Kulturstiftung, Göttingen 2004; Klaus Staeck, *Frohe Zukunft, Fotografien*, Göttingen 2004.

Werner Busch, *Caspar David Friedrich. Ästhetik und Religion*, München 2006; Magdalena Bushart: «Dürers Mutter» im 19. und 20. Jahrhundert, in: *Dürers Mutter. Schönheit, Alter und Tod im Bild der Renaissance*, hrsg. v. Michael Roth, Berlin 2006; Kurt Karl Eberlein, *Caspar David Friedrich der Landschaftsmaler. Ein Volksbuch Deutscher Kunst*, 2. Aufl., Bielefeld/Leipzig 1940; Ein Gespräch mit Barbara Klemm. Fotografie als visuelle Geschichtsschreibung, in: *Zeithistorische Forschungen* 2 (2005) 2, <http://www.zeithistorische-forschungen.de/16126041-Klemm-2-2005>; Françoise Forster-Hahn, State of Research. Recent Scholarship on Caspar David Friedrich, in: *The Art Bulletin* 58 (1976); *From Caspar David Friedrich to Gerhard Richter. German Paintings from Dresden* (Ausst.-Kat., The J. Paul Getty Museum, Los Angeles), Köln 2006; Johan Frederik Hartle, *Der geöffnete Raum. Zur Politik der ästhetischen Form*, München 2006; Anne Krauter, *Die Schriften Paul Scheerbarts und der Lichtdom von Albert Speer – «Das große Licht»*, Univ.-Diss. Heidelberg 1998; Britta-Juliane Kruse: Barbara Dürer – ein weibliches Lebensmuster in biographischen Bruchstücken, in: *Dürers Mutter*; Golo Maurer, *August Grisebach (1881–1950). Kunsthistoriker in Deutschland*, Ruppolding/Mainz 2007; Hubert Schrade, *Deutsche Maler der Romantik*, Köln 1967; Wolfram Wette (Hrsg.), *Filbinger – eine deutsche Karriere*, Springe 2006.