

RADIO-AKTIVITÄT KOLLEKTIVE MIT SENDUNGSBEWUSSTSEIN

18. Februar – 23. August 2020

EINFÜHRUNG

Die Ausstellung *Radio-Aktivität* betrachtet ausgehend von Bertolt Brechts Radiotheorie künstlerische und politische Kollektive, die eigene Organe und Kommunikationswege schufen. "Es ist eine sehr schlechte Sache", sagte Brecht 1932 über den Zustand des neuen Mediums Radio. "Man hatte plötzlich die Möglichkeit, allen alles zu sagen, aber man hatte, wenn man es sich überlegte, nichts zu sagen." Zehn Jahre nach den ersten öffentlichen Radiosendungen war Brecht desillusioniert und schlug vor, den Rundfunk umzufunktionieren, von einem Distributions- in einen Kommunikationsapparat zu verwandeln. Dieser sollte nicht nur aussenden, sondern auch empfangen, die Zuhörer_innen nicht nur zum Hören bringen, sondern sie zu Sprecher_innen und Produzent_innen machen. Seine Überlegungen zu einem "Aufstand der Hörer" formulierte Brecht genau zu der Zeit, als das Radio in Deutschland verstaatlicht und zunehmend als Propagandainstrument instrumentalisiert wurde.

Ab dem Ende der 1960er Jahre wurde Brechts Radiotheorie heftig diskutiert. Der Grundgedanke seiner Kritik war weiterhin aktuell: Wer hat Deutungshoheit? Wer spricht und zu wem wird gesprochen? Die Utopie schrankenloser und herrschaftsfreier Kommunikation elektrisierte. Der Fokus der Ausstellung liegt auf Projekten der 1920-30er und 1960-70er Jahre. In dieser Zeit gründeten sich verschiedene Kollektive, deren Ziel es war, Sprache und gesellschaftliche Bedingungen nicht als gegeben hinzunehmen, sondern sie neu zu denken und Formen antinationaler und internationaler Kommunikation zu schaffen.

Mit

Association revolutionärer bildender Künstler Deutschlands (ARBKD), Tomaso Binga, Hans Brinkman, Cashmere Radio Berlin, Betty Danon, Isa Genzken, Gruppe SPUR, Kurt Günther, Wilhelm Heise, Ralf Homann/Manuela Unverdorben, Institute for Computational Vandalism, Jacqueline de Jong, Laboratorio P, Katrin Mayer, Karolin Meunier, Stephanie Müller, Andrea Lesjak, Kalas Liebfried, Stefanie Müller, Radio Papesse, Max Radler, Ketty La Rocca, Ruine München, Rudolf Schlichter, Xul Solar, Kurt Weinhold, Andreas Zeising, H. P. Zimmer, Lina Zylla

RADIO IN DER WEIMARER REPUBLIK

Radio ging hervor aus der Entwicklung des Funks, insbesondere als militärisches Instrument, in Deutschland beherrscht von der 1903 als Monopolist gegründeten Telefunken-Gesellschaft. Nach dem Ersten Weltkrieg gab es ein „Heer“ qualifizierter Funker. Obwohl die technische Möglichkeit vorhanden war, „An Alle“ zu senden, fürchteten Staat und Wirtschaft die Nutzung durch Kräfte der Novemberrevolution 1918 und die Arbeiterbewegung. Erst durch die Ermächtigungsgesetze von 1923 gestärkte Staatsapparat erlaubte den Durchbruch des Rundfunks zu einem Massenmedium.

Am 29. Oktober 1923 wurde die erste staatlich kontrollierte Rundfunksendung in Deutschland vom Vox-Haus in Berlin ausgestrahlt: Ein Infanterieregiment spielte *Deutschland, Deutschland über alles*. Dann nahm die Funk-Stunde AG ihren regulären Sendebetrieb auf. Die neue Kommunikationsform traf auf ein gesellschaftliches Bedürfnis: Innerhalb eines Jahres gab es zehn Sendestationen, wodurch fast das gesamte Reichsgebiet abgedeckt war. Das neue Medium war als nicht-kommerzieller Unterhaltungsdienst geplant. In ihren Selbstdarstellungen propagierten die Macher Neutralität, sowohl parteipolitisch wie konfessionell. Von Anfang an wurden das Staatsmonopol und die Deutungshoheit der „Kapitalistenklasse“ kritisiert.

Die im Handel angebotenen Radio-Apparate waren teuer. Damit war Arbeiter_innen, Angestellten und Arbeitslosen die Teilnahme am neuen Medium erschwert. Abhilfe schuf der Selbstbau von Empfangsgeräten. Arbeiter-Radio-Vereine bastelten gemeinsam Detektorempfänger für das Hören der Ortssender; der bürgerliche Funkverein widmete sich den auch entferntere Stationen empfangenden Röhrengeräten, für die hohe Gebühren zu zahlen waren. Auf jeden Fall hielt das Radio rasch breiten Einzug in die private Sphäre. Ende 1925 gab es über eine Million registrierte Hörer_innen; trotz Senkung der Rundfunkgebühren im Jahr zuvor blieben noch immer unzählige Nutzer_innen unangemeldet.

Röhrenempfänger konnten ohne großen Aufwand in Sendestationen umgebaut werden, was es allen technisch Versierten erlaubte, ihre eigenen „Privatsender“ zu bauen. Ein Notfunkgesetz unterband im Jahr 1924 diese „Radiopiraterie“, für den Sendebetrieb war der Erwerb einer Lizenz vorgeschrieben. Inhalt wie Umfang der Radioprogramme waren fortan der Kontrolle durch den Staat unterstellt. Insbesondere die Arbeiter-Radio-Bewegung und die Kommunistische Partei Deutschlands (KPD) formulierten eine Mitbestimmungspolitik und ihren Anspruch auf eine demokratische Rundfunk-Alternative, letztendlich ohne Erfolg.

Denn 1932 wurde von der neugewählten Regierung unter Franz von Papen der Rundfunk zu 100 Prozent verstaatlicht, die Organisation zentralisiert und eine einheitliche Regelung durchgesetzt. Nach Beginn der nationalsozialistischen Herrschaft wurde die Instrumentalisierung und Gleichschaltung des Hörfunks für propagandistische Zwecke weiter ausgebaut, unter anderem durch die Verbreitung des preiswerten „Volksempfänger“-Geräts (1932 vier Millionen offizielle Hörer, 1943 16 Millionen).

Kurt Günther
Gera 1893 – Stadtroda 1955
Der Radionist, 1927
Staatliche Museen zu Berlin, Nationalgalerie

Das Radio erhob durchaus Bildungsansprüche, neben Unterhaltung, Erbauung und Belehrung der Gesamtbevölkerung. Doch dominierte der Eindruck der „leichten Muse“, die von bestehenden Missständen und alltäglichen Problemen des modernen Lebens ablenken sollte. Die sozialdemokratische Zeitung *Vorwärts* kommentierte ironisch: „Aber nun haben wir den Rundfunk, bleiben hübsch zu Hause und hören die angenehmsten und schönsten Dinge.“ Mit seinem „Radionisten“, auch „Kleinbürger am Radio“ genannt, zeigte Kurt Günther vermeintlich genau diese Situation der Befriedung des Spießers durch Radiokultur: eine enge Stube mit Radiokasten, klemmendem Kopfhörer, Rotweinflasche, Zigarre, Operntextbuch. Vorbildhaft im Sinne Brechts ist der Radiohörer immerhin durch seine aktive Teilnahme: das Mitlesen des Opernheftes. Von Max Radlers *Radiohörer* aus der Arbeiterklasse unterscheidet sich Günthers *Radionist* durch die eindeutig bürgerlichen Attribute. Die Darstellung des Hörers basiert auf einem auf den Rollstuhl angewiesenen Nachbarn Günthers, eine Information, die das Karikaturhafte der Darstellung wieder in Zweifel zieht: Für den an seine Wohnung Gefesselten öffnet das Radio tatsächlich ein Fenster zur Welt.

Kurt Weinhold
Berlin 1896 – Calw 1965
Mann mit Radio (Homo Sapiens), 1929
Privatsammlung

In ihrer Frühzeit waren Radioapparate nur für Wenige erschwinglich. Zu diesen gehört vermutlich der splitter nackte *Mann mit Radio* in Kurt Weinholds Gemälde. Weinhold stellt den Rundfunk als Zeitvertreib für das gut situierte Bürgertum dar: Sichtlich entspannt und eine Zigarre paffend, sitzt der *Homo sapiens* (so der Untertitel) in seiner Wohnung und lauscht. Die Kopfhörer sind an einen Detektorempfänger angeschlossen. Ein Berliner Jurist aus Weinholds Bekanntenkreis saß Modell.

Nicht nur Brecht, sondern auch die Autoren der damaligen Arbeiter-Radiozeitschriften betrachteten den Unterhaltungsrundfunk, in dem Kochrezepte, Reiseberichte und Wiener Walzer liefen, als Berieselung und politische Ruhigstellung, zugeschnitten auf die Bourgeoisie. Der Apparat wurde an-, die Hörenden abgeschaltet. Weinhold selbst schlug nach dem Zweiten Weltkrieg die Brücke von seinem *Mann mit Radio* zum Nationalsozialismus: „Das Radio als Mittel zur Volksverdummung, wie es im Dritten Reich ausgiebig verwendet wurde. Hirnaushöhlungsmaschine, Zwang, das eigene Denken auszuschalten.“ In seiner Darstellung eines nackten Verkabelten zielte der Künstler zudem auf den zeitgenössisch häufig thematisierten Widerspruch von Technik und Körper ab.

Wilhelm Heise
Wiesbaden 1892 – München 1965
Verblühender Frühling – Selbstbildnis als Radiobastler, 1926
Städtische Galerie im Lenbachhaus und Kunstbau München

Ohne menschliches Gegenüber arbeitet sich der Künstler durch ein Chaos an Gegenständen, das nicht nur Malutensilien und Topfpflanzen enthält, sondern auch Bauteile der damals neuesten Technologie. Das Gewirr von Rädchen, Schrauben und Verbindungsteilen scheint zu einer großen Überforderung zu führen. Der Kontakt zur Außenwelt lässt sich nicht so einfach herstellen. Zunächst konnten sich nur Wohlhabende die von der Reichs-Telegraphen-Verwaltung zugelassenen Geräte und die hohe Rundfunkgebühr leisten. Die große Masse der von der Inflation Betroffenen baute sich selbst Empfänger und hörte „schwarz“. Radiobastler waren – im Gegensatz zu Heises vereinzelter Figur – dabei oft in Klubs organisiert. Sie kamen zunächst ohne politische Motivation zusammen, um beim Selbstbau von einfachen Detektorempfängern Erfahrungen auszutauschen. 1924 wurde die Radiogebühr auf zwei Mark herabgesetzt (die Arbeiter-Radio-Bewegung forderte eine Mark), viele meldeten ihre selbstgebaute Geräte nun an. Bereits 1926 wurde die erste Million Radiogeräte registriert, die Anzahl stieg stetig. Der Siegeszug des Unterhaltungsrundfunks begann.

Max Radler
Breslau 1904 – München 1971
Der Radiohörer, 1930
Städtische Galerie im Lenbachhaus und Kunstbau München

Die erste Sendung für private Rundfunkempfänger wurde 1923 von Berlin ausgestrahlt. Die meisten damaligen Radios waren Detektorempfänger, für das Hören waren aus technischen Gründen Kopfhörer notwendig. Vom Handel vertriebene Geräte waren extrem teuer, weshalb sich gerade für Arbeiter_innen der Eigenbau anbot. Die Darstellung einer Fabrik im Hintergrund weist darauf hin, dass es sich hier um einen Hörer der Arbeiterklasse handelt.

Die Arbeiter-Radio-Bewegung ging weit über die Selbstorganisation im Rahmen von Radiobastler-Vereinen hinaus. Sie vereinigte die Arbeiter_innen in dem Bestreben, das neue Massenkommunikationsmittel inhaltlich und politisch zu nutzen und zu beeinflussen. Da ihnen der Zugang zu den Sendeanstalten weitgehend verwehrt war, organisierten sie sich vor allem in Form von Verbänden und regelmäßig erscheinenden Zeitschriften, die neben dem Rundfunk-Programm auch politische Kommentare und unterhaltsame Texte enthielten.

Teilhabe war ein wichtiger Aspekt von Bertolt Brechts Radiotheorie: Nicht die Bildung, sondern die Schulung der Zuhörer_innen war beabsichtigt. Sie sollten zu aktiv Handelnden, ja gar Mitspieler_innen werden. Dementsprechend hat der von Max Radler dargestellte Arbeiter prominent einen Bleistift und einen vollgeschriebenen Notizzettel neben einer Radio-Zeitschrift vor sich liegen.

Ernst Moritz Engert
Yokohama 1892 – Lich 1986
Radio, vor 1933
Städtische Galerie im Lenbachhaus und Kunstbau München

Gerd Roscher
* München, 1943

Jutta Hercher
* 1957

Walter Uka
Lüneburg 1947 – 2009

„Ich möcht' einmal am Sender steh'n!" Die Arbeiter-Radio-Bewegung in den zwanziger Jahren, 1981
Video, 43 Min.

Mit freundlicher Genehmigung von Gerd Roscher

Fachbereich Visuelle Kommunikation Hochschule der bildenden Künste Hamburg
(Eberhardt Droste, Jutta Hercher, Gerd Roscher, Walter Uka)

Titelseite und Doppelseite

„Ich möcht' einmal am Sender steh'n!" Die Arbeiter-Radio-Bewegung in den zwanziger Jahren
Eigenverlag 1981

„Ich möchte' einmal am Sender stehn
Und sprechen dürfen. – Ohne Zensur.
Ein einziges Mal. – Eine Stunde nur –
,Hetzen' – und Haß und Feuer säen. –
Laßt einmal mich am Geräte stehn
Und nur einen Tag aus meinem Leben
Wahrhaft und nüchtern ,zum Besten' geben.
– Nichts weiter. – Es würde ein Wunder geschehn.
– Ich möchte die wütenden Fratzen sehn
Der satten Bürger und lächelnden Spießer,
Der Jazz- und Rumba-Radau-Genießer. –
All derer, die an der Skala kauern
Auf Hindenburg-Reden und ,Funkbrettl' lauern,
Wenn's hieße: Achtung! – Deutsche Welle!
Eine Arbeiterin spricht! – Thema: Die Hölle [...]“
(Unbekannt, *Arbeitersender*, Jg. 5, Nr. 30, 22.8.1932)

Werbung des Hörerkreises der Funkstunde e. V. für das Versandhaus Arbeiter-Kult und die Zeitschrift
Arbeitersender, Berlin 1929/31

Deutsches Historisches Museum, Berlin, Inv. Nr. Do 59/213

Reproduktion. Foto: Deutsches Historisches Museum / I. Desnica

Arbeiter-Radio-Bund Deutschlands e. V.

Arbeiterfunk

Titelseite

Aus: Arbeiterfunk, Jg. 2, Ausg. 45, 6. November 1927

Reproduktion. Foto: Staatsbibliothek zu Berlin, Stiftung Preußischer Kulturbesitz, Signatur: 4° Ona65/11-2,27/52.1927<a>

Arbeiter-Radio-Bund Deutschlands e. V.

Arbeiterfunk

Einzelseite

Aus: Arbeiterfunk, Jg. 2, Ausg. 41, 9. Oktober 1927

Reproduktion. Foto: Staatsbibliothek zu Berlin, Stiftung Preußischer Kulturbesitz, Signatur: 4° Ona65/11-2,27/52.1927<a>

Isa Genzken

* Bad Oldesloe 1948

Weltempfänger „Berlin“, 1991

Sammlung Daniel Buchholz und Christopher Müller, Köln

Die Bildhauerin Isa Genzken umschrieb einst ihre vielen über die Jahre entstandenen *Weltempfänger* als größte Skulptur der Welt: Von ihren Standorten weltweit kommunizieren die Betonradios miteinander und tauschen sich aus.

In den 1970er und 1980er Jahren waren Wahrnehmungsprozesse, insbesondere das Hören, als Herausforderungen für Skulptur und Fotografie ein wichtiges Thema für Genzken. Sie fotografierte Anzeigen für HiFi-Equipment ab, machte großformatige Nahaufnahmen von Ohren und stellte 1982 erstmals ein Radio-Ready-made als Pendant zu ihren Skulpturen und Fotos aus. Genzkens *Weltempfänger*, für die sie kantigen Betongüssen eine Antenne verpasst, zeigen die widersprüchliche Beschaffenheit des Mediums Radio, ähnlich wie Bertolt Brecht sie in seiner Radiotheorie formuliert hatte: Dem vermeintlich sprechenden und sendenden Objekt wird der Ton (bei Brecht: der Inhalt) abgedreht. In Genzkens Konzept kommt es zur Belebung des Einzelwerks im Sinne einer Korrespondenz von Ideen erst durch einen Austausch der Werke untereinander.

BERTOLT BRECHTS RADIOTHEORIE UND KOLLEKTIVE DER 1920ER JAHRE

Seine wichtigsten Texte zum Rundfunk schrieb Brecht zwischen 1929 und 1932. Die Grenzen des Mediums als Massenkommunikationsmittel in einer kapitalistisch bestimmten Gesellschaft lernte Brecht kennen, als er mit dem Lindberghflug 1929 ein erstes Original-Hörspiel für das Radio schrieb. Die Erläuterungen zu diesem „pädagogischen Experiment“ und einige in der Folge verfasste Texte wurden trotz ihrer Kürze und Bruchstückhaftigkeit spätestens in den 1960er Jahren als „Radiotheorie“ einflussreich.

Brecht sah den privatwirtschaftlich organisierten, jedoch staatlich kontrollierten Rundfunk in der Verantwortung, zwischen Spezialist_innen und Laien zu vermitteln – technisch, politisch wie

künstlerisch. Die Aufführung der beiden Hörspiele Lindberghflug und Badener Lehrstück vom Einverständnis (1929) sollten als eine Art Demonstration dienen, wie die gegenwärtige Funktion des Radios einerseits hinterfragt und gleichzeitig verändert werden konnte. Brecht schrieb: „Es könnte wenigstens optisch gezeigt werden, wie eine Beteiligung des Hörers an der Radiokunst möglich wäre. (Diese Beteiligung halte ich notwendig zum Zustandekommen des ‚Kunstaktes‘).“ Partizipation stand im Zentrum seiner Überlegungen. „Dem gegenwärtigen Rundfunk soll der Flug der Lindberghs nicht zum Gebrauch dienen, sondern er soll ihn verändern. Die zunehmende Konzentration der mechanischen Mittel sowie die zunehmende Spezialisierung in der Ausbildung – Vorgänge, die zu beschleunigen sind – erfordern eine Art Aufstand des Hörers, seine Aktivierung und seine Wiedereinsetzung als Produzent.“

Wie alle seine epischen Werke entstanden Brechts Lehrstücke und Hörspiele im Kollektiv und für ein Kollektiv. Brechts Gedanken zur Gemeinschaft und zum Radio rücken ihn an wesentliche Forderungen und Ziele der Arbeiter-Radio-Bewegung heran, wenn er auch nie organisatorisch in sie involviert war.

In den 1920er Jahren bildeten sich zahlreiche kollektive Initiativen, die eine ästhetische und politische Veränderung der Gesellschaft zum Ziel hatten. Sie kommunizierten ihre Absichten in Zeitschriften und Pamphleten, organisierten sich in Interessengruppen und politischen Parteien. Mit der „Association revolutionärer bildender Künstler (ARBKD)“ bildete sich 1928 ein deutschlandweiter Verband, in dem viele bestehende kommunistisch gesinnte Gruppierungen aufgingen. Rudolf Schlichter, George Grosz und John Heartfield produzierten politische Satiren für Zeitschriften, welche die Belange der Arbeiter_innen in einen internationalen und solidarischen Zusammenhang stellten.

„Die Kunst muss dort einsetzen, wo der Defekt liegt.“

(Bertolt Brecht, *Über Verwertungen*, ca. 1927-32)

„[...] ein Vorschlag zur Umfunktionierung des Rundfunks: Der Rundfunk ist aus einem Distributionsapparat in einen Kommunikationsapparat zu verwandeln. Der Rundfunk wäre der denkbar großartigste Kommunikationsapparat des öffentlichen Lebens, ein ungeheures Kanalsystem, das heißt, er wäre es, wenn er es verstünde, nicht nur auszusenden, sondern auch zu empfangen, also den Zuhörer nicht nur hören, sondern auch sprechen zu machen und ihn nicht zu isolieren, sondern ihn in Beziehung zu setzen.“

(Bertolt Brecht, *Der Rundfunk als Kommunikationsapparat*, 1932)

„Alle unsere ideologiebildenden Institutionen sehen ihre Hauptaufgabe darin, die Rolle der Ideologie folgenlos zu halten, entsprechend einem Kulturbegriff, nach dem die Bildung der Kultur bereits abgeschlossen ist und Kultur keiner fortgesetzten schöpferischen Bemühung bedarf. [...] wenn eine technische Erfindung von so natürlicher Eignung zu so entscheidenden gesellschaftlichen Funktionen bei so ängstlicher Bemühung angetroffen wird, in möglichst harmlosen Unterhaltungen

folgenlos zu bleiben, dann erhebt sich doch ununterdrückbar die Frage, ob es denn gar keine Möglichkeit gibt, den Mächten der Ausschaltung durch eine Organisation der Ausgeschalteten zu begegnen.“

(Bertolt Brecht, *Der Rundfunk als Kommunikationsapparat*, 1932)

Rudolf Schlichter

Calw 1890 – München 1955

Bertolt Brecht, um 1926

Städtische Galerie im Lenbachhaus und Kunstbau München

Rudolf Schlichter gehört zu den Malern, die unsere Vorstellung vom Erscheinungsbild der Menschen der Weimarer Republik prägen; das Bildnis Bertolt Brechts lässt sich als Ikone der Epoche bezeichnen. Brecht, Liebhaber von Zigarren und schnellen Autos – Autoteile dienen als Hintergrundfolie – wird hier als technikbegeisterter, moderner Mensch gezeigt. Lederjacke und Lederkrawatte sollen seine Sympathie für die Arbeiterklasse dokumentieren. Schlichter folgt nicht nur Brechts Hang zur Selbstinszenierung, sondern lässt auch die Widersprüche bourgeoiser und proletarischer Attribute nebeneinander bestehen.

Ein weiterer Widerspruch ergibt sich aus der Inszenierung von Brecht, dem berühmten Autor, als Einzelfigur und seinem Hang zum Gemeinschaftswerk. Die „Marke Brecht“ entstand quasi kollektiv: Kollaborative Arbeitsmethoden waren Kern seines methodischen Zugangs zu Texten und Theater, ohne dass alle seine Mitarbeiter_innen genannt oder bekannt wurden. Während seiner langen Laufbahn als Autor und Theatermacher unterhielt Brecht intensive, langjährige Arbeitsgemeinschaften mit Hanns Eisler, Elisabeth Hauptmann, Caspar Neher, Margarete Steffin, Helene Weigel, Kurt Weill und vielen anderen.

Rudolf Schlichter

Calw 1890 – München 1955

Helene Weigel, 1928

Städtische Galerie im Lenbachhaus und Kunstbau München,

Leihgabe der Ernst von Siemens Kunststiftung

Helene Weigel und Bertolt Brecht prägten als Paar die Theaterkunst des 20. Jahrhunderts. Die aus Wien stammende Schauspielerin lernte Brecht im September 1923 in Berlin kennen. Schlichter gibt uns einen guten Eindruck von jener Persönlichkeit, welche die starken Frauengestalten in Brechts Stücken beeinflusste und seit 1949 als Intendantin das Berliner Ensemble zu Weltruf führte. Brecht hingegen war offiziell nur dessen „künstlerischer Mitarbeiter“.

Das Porträt zeigt Helene Weigel in ihrem berühmt gewordenen, als Arbeitsuniform genutzten Kleid aus handgewebtem blauem Leinen. Sie sitzt vor dem Bühnenbild von Brechts Stück *Mann ist Mann* (Uraufführung 1928), in dem sie die Kantinenbesitzerin Leokadja Begbick spielte. In einem Werk, das die Austauschbarkeit der menschlichen Individualität zum Thema hat, schafft diese Figur es als einzige, den Kern ihrer Individualität zu bewahren. Viele epische Mittel kommen in diesem Parabelstück erstmals zum Einsatz, die Brecht später systematisch verwendete: direkte Anrede des Publikums, die Kommentierung des Geschehens durch die Figuren, die aus ihrer

Rolle heraustreten, Gedichte und Songs.

Eine Aussage des Stücks, nämlich dass der Mensch „erst in der Masse stark“ wird, änderte Brecht schon 1929 angesichts des zunehmenden Einflusses der Nationalsozialisten und der von ihnen ausgehenden Fanatisierung großer Menschenmassen.

Berliner Ensemble

Programmheft zu *Mann ist Mann*, 1966/67

Bertolt Brecht

Augsburg 1898 – Ost-Berlin 1956

Der Lindberghflug, Deutsches Kammermusikfest, 27. Juli 1929, Baden-Baden

Bertolt Brecht, Versuche 1-3, Heft 1, EA Gustav Kiepenheuer Verlag 1932

Der Lindberghflug. Erste Fassung

Musik: Kurt Weill & Paul Hindemith

Text: Bertolt Brecht

Aufnahme: Berlin, Senderraum, 18.3.1930,

im Anschluss Ausstrahlung durch die BBC und Radio Paris

Sprecher: Ernst Ginsberg

Sopran Betty Mergler

Tenor: Erik Wirl, Fritz Düttbernd

Sänger: Gerhard Pechner

Berliner Funkchor

Berliner Funkorchester

Dirigent: Hermann Scherchen

© Deutsches Rundfunkarchiv

(P) 1990 Cappriccio – Delta Music GmbH

Brecht benutzte den Begriff „Lehrstück“ für sechs kurze didaktische Schauspiele (1929–1935), mit denen er eine neue ästhetische Praxis erproben wollte. Sie brachten die verschiedensten Handelnden auf und vor der Bühne zum Zweck einer kollektiven Kunstübung zusammen. Die Lehrstücke entstanden sowohl im Rahmen von Brechts Überlegungen zum epischen Theater wie auch zur Radiotheorie. Er kooperierte dabei mit Akteur_innen der Neuen Musik, die zur Gebrauchsmusik-Bewegung gehörten und gemeinschaftliches Musizieren fördern wollten.

Die Uraufführungen des Lindberghflugs und des Badener Lehrstücks vom Einverständnis mit Musik von Paul Hindemith und Kurt Weill fanden 1929 im Rahmen des Festivals „Deutsche Kammermusik in Baden-Baden“ statt, das der Musik für Film und Rundfunk gewidmet war und sich an „die Massen im technischen Zeitalter“ richtete.

Der Lindberghflug thematisierte Charles Lindberghs erfolgreiche Überquerung des Atlantik im Jahr 1927; im Badener Lehrstück vom Einverständnis stand diesem das Unglück des französischen Piloten Charles Nungesser gegenüber. In beiden Stücken verdichteten sich im Flugapparat die Leistungsmöglichkeiten des Einzelnen und des Kollektivs sowohl im Gelingen wie im Scheitern. 1949 änderte Brecht den Titel in *Der Ozeanflug*; er wollte den Namen Lindberghs, der Sympathien für Hitler-Deutschland geäußert hatte, tilgen.

Pressekontakt: Claudia Weber // T +49 89 233 32020 // presse-lenbachhaus@muenchen.de

Bei der Erstaufführung des Lindberghflugs saß ein exemplarischer Radiohörer mit auf der Bühne und hatte die Aufgabe, sich durch lautes Mitsingen oder -lesen zu beteiligen. Der Hörer konnte durchaus auch ein Kollektiv sein, eine Schulklasse zum Beispiel. Die auf das Verstehen zielende Dramaturgie Brechts schuf eine neue Rezeptionssituation, für die alte Begriffe wie Schauspieler_in oder Musiker_in bzw. Zuschauer_in und Zuhörer_in nicht mehr galten.

„Vor einer großen Leinwand [...] sitzt auf der einen Seite der Bühne der Radioapparat, Sänger, Musiker, Sprecher usw., auf der anderen Seite der Bühne ist durch einen Paravent ein Zimmer angedeutet und auf einem Stuhl vor einem Tisch sitzt ein Mann in Hemdsärmeln mit der Partitur und summt, spricht und singt den Lindberghpart. Dies ist der Hörer. Da ziemlich viel Sachverständige anwesend sein werden, ist es wohl nötig, auf der einen Seite die Aufschrift ‚Der Rundfunk‘, auf der anderen die Aufschrift ‚Der Hörer‘ anzubringen.“

(Anweisung Bertolt Brechts für die Uraufführung des Lindberghflugs in Baden-Baden 1929)

Radau um Kasperl

Text: Walter Benjamin

Aufnahme: Köln 9.9.1932, Sendung des Westdeutschen Rundfunks (Jugendfunk)

Sprecher: N. N. (Kasperl), Bruno Uepbach (Herr Maulschmidt), Kurt Ehrhardt (der Karussellmann), Hans Sacher (der Budenbesitzer), Willi Stassar (Löwenwärter), u. a.

Regie: Karl Heil

© (P) Stiftung Deutsches Rundfunkarchiv (DRA) 2003

Das Kasperl-Hörspiel ist die einzige der rund 80 Rundfunkarbeiten von Walter Benjamin, die als unvollständiges Tondokument von 1932 erhalten ist.

Walter Benjamin gestaltete zwischen 1927 und 1933, zeitgleich mit Brechts Radiotheorie, über 80 Sendungen für den Rundfunk. Er verfasste Hörspiele, war Vortragender in der *Jugendstunde* sowie im literarischen Programm für Erwachsene und moderierte abendliche *Funkspiele*. Wie Brecht kritisierte Benjamin das Radio als Unterhaltungsindustrie; er forderte kritische Hörer_innen und strebte eine Entwicklung von Konsument_innen zu Produzent_innen an, vom „Hörer zum Sachverständigen“. Als einen zentralen Schritt auf diesem Weg betrachtete er die Möglichkeit des Feedback, zu dem er die Hörer_innen seiner Sendungen ermutigte und aufforderte, denn „[e]rst im Feedback verändert sich das Verhältnis zwischen Wissenschaft und Volkstümlichkeit grundlegend.“ Benjamin orientierte sich in seinen Rundfunkschriften an den Überlegungen Ernst Schoens, der 1929 die künstlerische Leitung im Frankfurter Sender übernommen hatte. Durch ihn wurde es für Benjamin möglich, sowohl dort als auch für die Berliner Funk-Stunde zu arbeiten. Das von Benjamin geteilte programmatische Motto Schoens lautete: „Jedem Hörer, was er haben will und ein bißchen mehr (nämlich von dem, was wir wollen).“

Paul Westheim
Eschwege 1886 – Berlin 1963
Karton mit Säulen. Antifaschistische Kunstkritik
Gustav Kiepenheuer Bücherei (Leipzig und Weimar) 1985

Künstler und Kritiker
Ankündigung zum Zwiegespräch zwischen George Grosz und Paul Westheim bei der Berliner
Funkstunde
Fotografie aus: Die Funk-Stunde 1931
Reproduktion. Mit freundlicher Unterstützung von Andreas Zeising

„Kulturfragen sind Machtfragen“, zu dieser Formulierung der Kommunistischen Partei Deutschlands KPD (1928) gehörte das Bestehen auf einen Zugang fortschrittlicher Kunstschafter, Wissenschaftler_innen und Politiker zu Sendungen des bürgerlichen Rundfunks. Um im staatlich kontrollierten Rundfunk ein Übermaß an Unterhaltung wie an Propaganda auszuschließen, wurden Kulturbeiräte beauftragt, die Aufsicht über Sendungen aus den Bereichen Kunst, Wissenschaft und Volksbildung zu übernehmen. Fachleute aus Museen, Universitäten und Kunstkritik ergriffen gerne die Chance, im Radio für alte wie neue Kunst zu werben.

Der Kritiker, Sammler und Publizist Paul Westheim trug wesentlich dazu bei, das Radio als ein Medium zu etablieren, das zum Verständnis der Gegenwartskunst beitragen konnte. Doch schon ab 1930 wurden solche progressiven Tendenzen der akustischen Kunstvermittlung zurückgedrängt. Radioprogramme wurden in den Dienst genommen, um „nationalkulturelle und regionale Eigenarten, mithin ein Bewusstsein für Heimat und Brauchtum zu vermitteln“. Als Westheim 1931 für die *Funk-Stunde* ein Interview mit George Grosz führte, der für seine linksgerichtete Haltung bekannt war, zeigte sich, dass im vermeintlich „neutralen“ Rundfunkmedium über kontroverse Zeitfragen nicht diskutiert werden konnte. Westheim war über die Kapitulation der Rundfunk-Öffentlichkeit enttäuscht. Das Medium war zum Instrument einer zunehmend autoritären Politik geworden. 1933 musste Westheim, als Jude verfolgt, emigrieren, zuerst nach Frankreich, dann nach Mexiko.

Bertolt Brecht (Autor)
Augsburg 1898 – Ost-Berlin 1956
George Grosz (Illustrator)
Berlin 1893 – 1959
Die drei Soldaten. Ein Kinderbuch, 1932
„Die drei Soldaten / mit Zeichnungen von George Grosz, ein Kinderbuch, / ist der vierzehnte der „Versuche“. Das Buch soll, vor- / gelesen, den Kindern Anlaß zu Fragen geben.“
Bertolt Brecht, Versuche 13-19, Heft 6, EA 1932, hier: Suhrkamp Reprint 1977

Rudolf Schlichter
Calw 1890 – München 1955
Ihr Programm und Ihre Taten
Aus: Der Knüppel, Jg. II, Ausg. 1, 1924
Reproduktion. Foto: Archiv der Akademie der Künste, Berlin, Bestand Georg-Grosz-Archiv 1155

George Grosz
Berlin 1893 – 1959
Rudolf Schlichter
Calw 1890 – München 1955
Hindenburgbad I und II (Schlichter); Borkum Borkum, über alles! (Grosz)
Aus: Der Knüppel, Jg. II, Ausg. 5, 1924
Reproduktion. Foto: Archiv der Akademie der Künste, Berlin, Bestand Georg-Grosz-Archiv 1155

„Rote Gruppe“
George Grosz
Berlin 1893 – 1959
Rudolf Schlichter
Calw 1890 – München 1955
Titelblatt (Schlichter) und satirische Selbstporträts (Grosz, Schlichter)
Aus: Die rosarote Brille, n. d. [1924–1927]
Reproduktion. Foto: Archiv der Akademie der Künste, Berlin, Bestand Georg-Grosz-Archiv 1155

László Dállos (Pseudonym L. Griffel)
Ungarn, 1896 – 1937
7 Jahre Deutsche Republik!
Aus: Der Knüppel, Jg. III, Ausg. 13, 1925
Reproduktion. Foto: Archiv der Akademie der Künste, Berlin, Bestand Georg-Grosz-Archiv 1155

John Heartfield
Schmargendorf 1891 – Ost-Berlin 1968
Fotomontagen Heartfields
1931 im Rahmen seiner großen Ausstellung in Moskau zu sehen. Organisiert vom Internationalen Büro revolutionärer bildender Künstler im Staatlichen Museum für Neue Westliche Kunst (GMNZI)
Aus: Moscow News. The Five-Day Weekly, Ausg. 77, 1931
Reproduktion. Foto: Archiv der Akademie der Künste, Berlin, Bestand Georg-Grosz-Archiv 1155

John Heartfield
Schmargendorf 1891 – Ost-Berlin 1968
Montage für den Deutschen Freiheitssender, 1937
Doppelseite aus
Peter Dahl, Arbeitersender und Volksempfänger. Proletarische Radio-Bewegung und bürgerlicher Rundfunk bis 1945, Syndikat 1978

1924 gründete sich die „Rote Gruppe“ als erster Zusammenschluss kommunistischer Künstler. Der ihr nahestehende Spartakusbund veröffentlichte das Gruppenmanifest in seiner Zeitschrift *Die Rote Fahne*. Zu den Mitgliedern der „Roten Gruppe“ gehörten George Grosz (Vorsitzender), Rudolf Schlichter (Schriftführer), John Heartfield (Sekretär der Gruppe) sowie Otto Dix, Sándor Ék, Conrad Felixmüller, Otto Nagel, Theaterregisseur Erwin Piscator und andere. Mehrere von ihnen hatten einige Jahre zuvor im Streit die „Novembergruppe“ verlassen, eine Vereinigung von Architekt_innen und Künstler_innen, die Einfluss auf die Kulturpolitik nehmen wollte und eine stärkere Verbindung von Kunst und Bevölkerung anstrebte. Die Künstler der „Roten Gruppe“ betrachteten Kunst als Werkzeug politischer und pädagogischer

Einflussnahme. Zwischen etwa 1923 und 1928 entstanden zahlreiche Arbeiten für die kommunistische Presse und nahestehende Organe: Zeichnungen von Dix und Schlichter erschienen in Die Rote Fahne und der satirischen Zeitschrift Der Knüppel; Heartfields Fotomontagen waren fester Bestandteil der Arbeiter-Illustrierten-Zeitung (A-I-Z). Adressat dieser Zeitschriften war die Arbeiterbewegung; internationale Solidarität wurde großgeschrieben, Artikel berichteten über relevante Ereignisse in China, Russland und anderswo, ab und an erschienen Beiträge in Esperanto. Ein Lebensunterhalt ließ sich mit Illustrationen für die unterfinanzierten Magazine kaum bestreiten: Der Knüppel bezahlte 50 Mark für eine ganze Seite – eine Arbeit für „so genannte Idealisten“, witzelte Grosz. Die Vorstellungen der Künstler der „Roten Gruppe“ und der Kommunistischen Partei Deutschlands über die Rolle der Kunst und ihre Abgrenzung zur Propaganda wichen über die Jahre zunehmend voneinander ab. Vor allem Grosz musste seine Arbeit immer wieder vor Parteiausschüssen rechtfertigen. 1928 ging die Organisation in der neugegründeten „Assoziation Revolutionärer Bildender Künstler Deutschlands“ (ARBKD) auf.

Association Revolutionärer Bildender Künstler Deutschlands (ARBKD)
Einladung zur Vollversammlung von Heinz Tichauer an Franz Edwin Gehrig-Targis, 1928
Reproduktion. Foto: Archiv der Akademie der Künste, Berlin, Bestand Gehrig-Targis 8

Association Revolutionärer Bildender Künstler Deutschlands (ARBKD)
Typoskript mit Gründungshistorie des ARBKD, 1931 (?)
Reproduktion. Foto: Archiv der Akademie der Künste, Berlin, Bestand Gehrig-Targis 8

Association Revolutionärer Bildender Künstler Deutschlands (ARBKD)
„Provisorische Chronologie“ zur Entstehung der Association Revolutionärer Bildender Künstler Deutschlands (ARBKD), n. d. [1928–1933]
Reproduktion. Foto: Archiv der Akademie der Künste, Berlin, Bestand Akademie der Künste Ost 9104

„Die Kunst eine Waffe, der Künstler ein Kämpfer im Befreiungskampf des Volkes gegen ein bankrotttes System“ – so begann das Gründungsmanifest der „Association Revolutionärer Bildender Künstler Deutschlands“ (ARBKD, auch Asso genannt). Die im März 1928 begründete revolutionäre Künstlerschaft mit Ortsgruppen in Dresden, Hamburg, Köln, Leipzig, München und weiteren Städten sah sich der Bekämpfung des erstarkenden Faschismus und dessen Allianz mit dem Kapitalismus verpflichtet. Sie verstand sich als „Bruderorganisation“ der sowjetischen AChRR (Assoziation der Künstler des Revolutionären Russlands). Im Februar 1933 wurde die Vereinigung von den Nationalsozialisten aufgelöst und verboten.

Entstanden war die ARBKD aus der Initiative der Künstler aus dem grafischen Atelier für Bildpropaganda der KPD im Berliner Karl-Liebknecht-Haus. Der Leiter des Ateliers war der Grafiker und Buchgestalter Max Keilson, später auch Vorsitzender der Assoziation. Wichtige Mitglieder waren Heinrich Vogeler, Heinz Tichauer und seine Frau Mia, Franz Edwin Gehrig-Targis und Paul Urban; die „Rote Gruppe“ um Grosz, Heartfield und Schlichter ging in der neuen Vereinigung auf. Der politisch desillusionierte Schlichter war nur noch am Rande aktiv. Angesichts der zunehmend bedrohlichen politischen Lage hatten sich die Ziele der ARBKD-Künstler_innen gegenüber der revolutionären Kunst der frühen 1920er Jahre verändert; statt Kritik

am maroden System rückten konstruktive Propaganda, Logistik und die konkrete Solidarisierung mit der Arbeiterbewegung in den Vordergrund. So unterstützten die regionalen Vertreter_innen der ARBKD die Tätigkeiten von Agitprop-, Theater- und Laienspielgruppen, Arbeiterfotograf_innen und die Arbeiter-Zeichner-Bewegung.

EINE SPRACHE FÜR DIE GANZE WELT

„Proletarier aller Länder, vereinigt euch!“ drängten Karl Marx und Friedrich Engels in ihrem Kommunistischen Manifest (1848). Doch Vereinigung brauchte Verständigung: In der Weimarer Republik gab es verschiedene Bestrebungen, Sprache neu zu denken und Formen antinationaler und internationaler Kommunikation zu schaffen. So entwickelte Paul Renner in München die Futura, die als erste übernationale Schrifttype in eine gemeinsame Zukunft führen sollte und sich weltweit verbreitete. Esperanto, die im späten 19. Jahrhundert von Ludwik Lejzer Zamenhof konzipierte internationale Sprache, wurde in den 1920er Jahren zu einem Instrument linker politischer Vernetzung und von den Nationalsozialisten dementsprechend verboten. Ebenfalls auf dem Konzept einer Welthilfssprache wie Esperanto fußte die Idee eines Idioms für Lateinamerika (Neocriollo) des argentinischen Künstlers Xul Solar, jedoch verwendete die Kunstsprache vornehmlich sein Freundeskreis.

Albert Einstein rühmte in seiner Rede zur Eröffnung der Berliner Funkausstellung 1930 das Radio als demokratisches Mittel, durch das die Werke „der feinsten Denker und Künstler“ und Denker einer breiten Öffentlichkeit zugänglich würden. Mit Hilfe des Rundfunks könne der Horizont aller Menschen kontinuierlich erweitert werden. In jener Zeit nach dem Beginn der Weltwirtschaftskrise, in der sich nationaler Chauvinismus wieder bedenklich ausbreitete, beschwor Einstein den Rundfunk als Medium der „Völkerversöhnung“.

Der Rundfunk machte dieses Desiderat erneut bewusst: Zwar konnte er bis in die „fernsten Winkel der Erde“ dringen, doch machte das „babylonische Sprachwirrwar“ die „vollkommene Verwirklichung der Radio-Kultur geradezu unmöglich.“ So wurde der Wunsch formuliert: „Der internationale Rundfunkverkehr bedarf [...] einer internationalen Rundfunksprache, die von allen Menschen leicht angewendet werden kann.“ Auch wenn einige Radiopioniere international dachten, fehlte es – außer bei der Musik – an einer übernational verständlichen Sprache.

Eine Sprache für die ganze Welt: Über Jahrhunderte haben viele versucht, eine universelle Sprache zu schaffen. Nur einem ist es gelungen, ein System zu entwerfen, das von Millionen von Menschen erlernt wurde und noch immer existiert. Unter dem Pseudonym Dr. Esperanto („Der Hoffende“) machte Ludwik Lejzer Zamenhof einen Vorschlag, der Schule machen sollte: Die *Lingvo Internacia*, ein auf russisch verfasstes Lehrbuch, das im Juli 1887 im Eigenverlag publiziert wurde und auf 40 Seiten die neue Weltsprache vorstellte. Esperanto wurde nicht zur einzigen, aber zur erfolgreichsten Plansprache (so werden Sprachen bezeichnet, die konstruiert, also nicht historisch gewachsen sind). Ido zum Beispiel, konzipiert 1907, baute auf Esperanto auf und entwickelte es weiter.

„Aus aller Welt. El tuta Mondo" in Deutsch und Esperanto
Aus: Arbeiter-Illustrierte-Zeitung aller Länder, Jg. VII, Ausg. 30, 1928
Reproduktion. Foto: Archiv der Akademie der Künste, Berlin, Bestand Gehrig-Targis 126

Arbeiter-Radio-Bund Deutschlands e. V.

Artikel über Esperanto

Aus: Der Neue Rundfunk, Jg. 2, Ausg. 45, 20. November 1927

Reproduktion. Foto: Staatsbibliothek zu Berlin, Stiftung Preußischer Kulturbesitz, Signatur: 4° Ona65/11-2,27/52.1927<a>

Flugschrift über die Plansprache Ido, n. d. [1924-1933]

Deutsches Historisches Museum, Berlin, Inv. Nr. Do 57/1380.1

Reproduktion. Foto: Deutsches Historisches Museum / I. Desnica

Xul Solar (Óscar Alejandro Agustín Schulz Solari)

San Fernando, Provinz Buenos Aires 1887 – Tigre, Argentinien 1963

Apuntes de Neocriollo (Neocriollo-Notizen), 1925

Aus: AZUL. Revista de Ciencias y Letras, Jg. II, Ausg. 11, 1931

Xul Solar (Óscar Alejandro Agustín Schulz Solari)

San Fernando, Provinz Buenos Aires 1887 – Tigre, Argentinien 1963

Lugares (Orte), 1919

Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid

Xul Solar (Óscar Alejandro Agustín Schulz Solari)

San Fernando, Provinz Buenos Aires 1887 – Tigre, Argentinien 1963

A kien mais sube (etwa: Wer geht mit hinauf), 1920

Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid

Als Zamenhof 1887 seine Weltsprache Esperanto vorstellte, war er mit seinem Streben nach internationaler Verständigung nicht allein. Der in Buenos Aires geborene Künstler, Sprachforscher, Astrologe und Tausendsassa Xul Solar entwarf ein eigenes Sprachsystem. Sein „Neocriollo“ verband argentinisches Spanisch und brasilianisches Portugiesisch mit Versatzstücken aus indigenen Sprachen sowie dem Französischen und Deutschen. Statt auf einem Regelapparat beruhte es auf alltäglichen lateinamerikanischen Wendungen und Slang.

Als Sohn einer Italienerin und eines deutschsprachigen Letten mit Domizil in Argentinien war Solar von Haus aus dreisprachig. Zudem hatte sich Buenos Aires seit der Jahrhundertwende zu einer Großstadt mit über zwei Millionen Einwohner_innen und einer geradezu babylonischen Sprachvielfalt entwickelt. Ein knapp zwölfjähriger Europaaufenthalt (1912–24), während dem Solar unter anderem in London, Paris und Mailand lebte, schürte sein Interesse an Sprachen zusätzlich: 1919 schrieb er erste Texte in Neocriollo.

Der Schriftzug der Gouache A kien mais sube (etwa: Wer geht mit hinauf) ist in Neocriollo verfasst. Das Blatt Lugares zeigt eine fantastische Landkarte, auf der Italien und Spanien an die Anden grenzen. Die mit Kreuzen, Lanzen und Flaggen ausgerüsteten religiösen und militärischen

Figuren – Vertreter einer Welt nationaler Grenzen und Kriege – blicken in einen „pazifischen“ und „zukünftigen“ Horizont, der eine bessere Zukunft zu verheißen scheint.

Obwohl es als anti-koloniales Idiom für ein vereintes Lateinamerika angelegt war, fand das Neocriollo lediglich in Malereien, einigen wenigen publizierten Artikeln sowie in Briefen an Freunde wie Jorge Luis Borges Verwendung. Solars Behauptung, dass die Kreolisierung – verstanden als gesellschaftlicher Prozess kultureller Durchmischung – von Sprache und Kunst wünschenswert sei, bleibt bis heute relevant.

Seinen Künstlervornamen Xul (als Umkehrform des lateinischen „lux“ für Licht) schickte Solar übrigens zum ersten Mal aus München in die Welt – in einem Brief an seine Familie, den er 1923 so unterzeichnete. Die Reise nach Bayern war sein Wunsch, seit er 1912 in Turin den gerade frisch herausgegebenen Almanach des Blauen Reiter gekauft hatte.

DIE SITUATIONIST TIMES UND DIE GRUPPE SPUR

1962 stellt der SPUR-Künstler HP Zimmer die Frage: „Gibt es neben dem klassischen Kollektivismus und dem klassischen Individualismus ein Drittes?“ Seine Antwort: „Das freiwillige Kollektiv der Individuen.“

Eine ideologische Positionierung schien notwendig und trotzdem nicht einfach.

Künstlergruppierungen der Nachkriegszeit standen zwischen einer übersteigerten westlichen, insbesondere US-amerikanischen Feier des Individuums und den abschreckenden Bildern des Massenmensch im Nationalsozialismus. Auch der Stalinismus bot keine Vorbilder. Den Weg eines „Kollektivs der Individuen“ versuchten die Künstlerin Jacqueline de Jong in den Niederlanden und die Gruppe SPUR in München zu gehen.

Zwischen 1962 und 1967 gab Jacqueline de Jong die pan-europäische und themenübergreifende Zeitschrift *The Situationist Times* heraus. Es entstanden sechs Ausgaben im engen Verbund mit einer Vielzahl von Künstler_innen und Autor_innen. Mit knapp 20 Jahren war de Jong der linksintellektuellen und international vernetzten Bewegung „Situationistische Internationale“ (SI) beigetreten. Zu den Mitgliedern zählten Autor und Filmemacher Guy Debord sowie die Künstler Constant Nieuwenhuys und Asger Jorn, letzterer später de Jongs Partner. Die Herausgabe der *Situationist Times* wurde bereits 1960 beschlossen; die Zeitschrift sollte als gemeinsames englischsprachiges Organ der SI und der Gruppe SPUR funktionieren, die seit 1959 die deutsche Sektion der Bewegung bildete. Die redaktionelle Betreuung wurde de Jong und Alexander Trocchi übertragen. Doch im Februar 1962 verwies Debord die Gruppe SPUR der SI; als sich de Jong dagegen aussprach, musste auch sie gehen.

In Anwendung der situationistischen Methode des *détournement* (etwa: Verzerrung oder Entführung) entschied die Künstlerin, die *Situationist Times* selbst herauszugeben. In den ersten zwei Ausgaben der Zeitschrift erschienen umfangreiche Unterlagen zum Gerichtsprozess gegen die Gruppe SPUR, die wegen Gotteslästerung und der Verteilung unzüchtiger Schriften angeklagt war.

Die Gruppe SPUR war 1958 von den Münchner Kunststudenten Heimrad Prem, Helmut Sturm, Lothar Fischer und HP Zimmer gegründet worden. Die Künstler begehrt gegen die Provinzialität des Münchner Kunstbetriebs auf, sie forderten kunst- und kulturpolitische

Veränderungen und die Erneuerung des Individuums mit Hilfe des Kollektivs. Sowohl für de Jong wie die SPUR waren Zeitschriften und Manifeste – als grundlegende, von Kollektiven genutzte Mittel – zentral für die gemeinsame künstlerische wie aktivistische Tätigkeit, während Malerei und Skulptur als Einzel- und Gemeinschaftswerke entstanden.

Gruppe SPUR

Auswahl aus den Zeitschriften, 1960-1961, und Pamphleten, 1958-1962

Städtische Galerie im Lenbachhaus und Kunstbau München

Gruppe SPUR

Architekturmodell SPUR-Bau, 1963

Gemeinschaftsarbeit der Gruppe SPUR

Städtische Galerie im Lenbachhaus und Kunstbau München

Gruppe SPUR

Zeichnungen zum SPUR-Bau von Lothar Fischer und Heimrad Prem, 1963

Städtische Galerie im Lenbachhaus und Kunstbau München

Die Künstler der Gruppe SPUR publizierten sieben Ausgaben einer eigenen Zeitschrift, sie formulierten Manifeste und verteilten Flugblätter mit provokanten Äußerungen, die 1961 dazu führten, dass ihnen das Kultusministerium Ausstellungsverbot im Haus der Kunst erteilte und sie sich vor Gericht verantworten mussten.

Der SPUR-BAU ist eine Gemeinschaftsarbeit für die Biennale in Paris 1963. Er stellt ein „irrationales“ Projekt für die Entwicklung einer visionären Architektur für kulturelles Zusammenleben dar. Die Künstler beschrieben das Modell folgendermaßen:

„Der Hauptbau ist vorwiegend für kulturelle Zwecke gedacht und besteht im wesentlichen aus Galerie, Theater bzw. Konzertsaal, Kino und Bibliotheken [...]. Die farbigen Bänder um den Bau sind als labyrinthische Spaziergänge gedacht, die selbstverständlich mit sicheren Geländern versehen gehörten. Beim Spazierengehen kann man sich auf den Plattformen der Säulen bei einer Tasse Kaffee ausruhen und zugleich in luftiger Höhe die Aussicht genießen. Selbstverständlich führen von Zeit zu Zeit Treppen und Wege zum Hauptbau und zu den Säulen, in deren Innerem Hotelzimmer untergebracht sind [...]. In der Nähe der Ausfahrtsstraße befindet sich die Tankstelle; für Parkmöglichkeit ist ausreichend durch verschiedene Parkplätze um und unter dem Hauptbau gesorgt. Auf einer breiten Auffahrtsstraße gelangt man per Auto zum Haupteingang. Die hier vorgeschlagene Ausnützung der Baukörper ist unverbindlich und eine andere Auswertung im kulturellen Sinn ist durchaus möglich, denn wir sind bei der Gestaltung des SPUR-Baues nicht vom Zweck ausgegangen, sondern von der Phantastik der Form [...]. Die Technik sowie die bildenden Künste arbeiten hier alle experimentell an einer neuen irrationalen Konstruktion, die auch neue Zwecke hervorbringen wird. Dieser SPUR-Bau ist nicht utopisch, sondern ein realisierbares Projekt.“

HP Zimmer
Berlin 1936 – 1992 Soltau
Rien ne va plus, 1967
Privatsammlung

Der Maler HP Zimmer war Mitglied der „Gruppe SPUR“ sowie des nachfolgenden Kollektivs „Geflecht“. Mit *Rien ne va plus* schuf er ein persönliches Historienbild, das die Erfahrungen einer Dekade kollaborativer künstlerischer Arbeit rekapitulierte. Gezeigt wird das Atelier von „Geflecht“, in dem sich 18 Personen aufhalten. Im Vordergrund die Mitglieder von „Geflecht“: Vera Zimmer, Helmut Rieger, Heimrad Prem, Hans Matthäus Bachmayer, Zimmer selbst. Im Hintergrund, nur schemenhaft erkennbar, unter anderen Jørgen Nash, Guy Debord, Otto van de Loo, Dieter Kunzelmann, Paolo Marinotti und Asger Jorn. Mit einem gelben Kreuz kommentiert Zimmer das Geschehen: Die Zeit, Mitglied in einem Kollektiv zu sein, ist vorbei.

Die „Gruppe SPUR“ und „Geflecht“ feierten sowohl künstlerische Individualität wie Gemeinschaftsarbeit: Die gemeinsame Arbeitsweise war dabei ein politisches wie ästhetisches Statement zum Egalitären, was nicht in allen Phasen der Zusammenarbeit von allen Mitgliedern in der gleichen Weise getragen wurde. Dies bot Potenzial für Konflikte, die sich in den meisten Künstlerkollektiven der Moderne am einen oder anderen Punkt ihrer gemeinsamen Geschichte zeigen. Vor allem im Jahr 1968 sollten solche Fragen dann auf breiter Basis von den Studierenden und in kollektiven Versuchen diskutiert werden.

Jacqueline de Jong
* Hengelo 1939
The Situationist Times, 1962–67
6 Ausgaben
Ausgaben 1 und 2 herausgegeben mit Noël Arnaud
Städtische Galerie im Lenbachhaus und Kunstbau München

Institute For Computational Vandalism
* 2014
Jacqueline de Jong
* Hengelo 1939
These are Situationist Times, 2017
Digitales Interface
Video-Interviews: Jacqueline de Jong, Ellef Prestaeter
Aufnahme: Michael Murtaugh
Fotos: Øivind Möller Bakken
Interface: Institute for Computational Vandalism

Als Teil des Projekts *These are Situationist Times*, entwickelt von Torpedo (Oslo) und Ellef Prestsæter in Zusammenarbeit mit / in collaboration with Jacqueline de Jong, Malmö Konsthall und Museum Jorn.

Die *Situationist Times* basierte auf einer internationalen Gemeinschaft, doch de Jong hielt die Fäden in der Hand. Sie war Herausgeberin des Magazins (die ersten zwei Ausgaben mit Noël Arnaud), übernahm die grafische Gestaltung, gab Texte und Illustrationen in Auftrag, zeichnete und schrieb Beiträge für das Magazin, überwachte den Druck, produzierte und sammelte umfangreiches Bildmaterial zu den unterschiedlichen behandelten Themen. Auch der Vertrieb war selbstorganisiert: Die Künstlerin bezeichnete diese improvisierte Methode auch als „Service de

Pressekontakt: Claudia Weber // T +49 89 233 32020 // presse-lenbachhaus@muenchen.de

Presse for the people“. Über Freiheit und Zwang, die ein solches Unterfangen mit sich brachten, schrieb sie 1964: „Abonnements sind nicht möglich, da ich die einzelnen Ausgaben nur herausgebe, wenn es finanziell möglich ist (das heißt, wir suchen einen Drucker, der Kunstwerke als Bezahlung akzeptiert) und wen mir danach ist. Es gibt ausreichend Material, aber das Ganze kostet enorm viel Zeit und Energie.“

Schon damals betonte de Jong, dass die Inhalte der Situationist Times nicht ihr und den Autor_innen gehörten, sondern frei weiterverwendet werden durften und sollten. Dies ermöglichte auch die aktuelle Digitalisierung aller Hefte durch das Institute for Computational Vandalism mit ihren „archive activists“ Nicolas Malevé, Michael Murtaugh und Ellef Prestaeter, deren Ziel es ist, sie dem heutigen Publikum in zeitgemäßer Form zugänglich zu machen.

SCHREIBEN GEGEN DAS SYSTEM

„Die Frau muss sich selbst schreiben: Sie muss über die Frau schreiben und die Frauen zum Schreiben bringen, zum Schreiben, von dem sie unter Gewaltanwendung ferngehalten worden sind, wie sie es auch von ihren Körpern waren [...]. Die Frau muss sich in den Text bringen – so wie in die Welt und in die Geschichte – aus ihrer eigenen Bewegung heraus,“ forderte die algerisch-französische Schriftstellerin Hélène Cixous in ihrem einflussreichen Text *Das Lachen der Medusa* (1975). Die Idee einer „écriture féminine“, einer weiblichen Form des Schreibens, in der Körper und Geist keine Gegensätze waren, sondern ineinander wirkten, schwebte nicht nur Cixous vor. In Paris befand sie sich in einem der Zentren des feministischen Poststrukturalismus, der kritisch auf das Verhältnis von gesellschaftlicher Wirklichkeit und sprachlicher Praxis blickte.

Auch in Italien war die Vorstellung eines weiblichen Schreibens wirksam. Angewandt auf die Disziplin der Kunstgeschichte bedeutete dies, so die Kunsthistorikerin und -kritikerin Carla Lonzi, die Abschaffung der autoritären Perspektive der Kritik und der geläufigen Erzählung von (Kunst)geschichte als Aneinanderreihung von Einzelleistungen. Lonzi gilt als eine Schlüsselfigur des italienischen Feminismus; 1969 erschien ihr *Autoritratto* (Selbstporträt). Das Buch ist eine Montage und beruht auf Tonaufnahmen von Gesprächen, die Lonzi mit vierzehn befreundeten Künstlerinnen und Künstlern geführt hatte. Die Kunstgeschichte wurde hier zum Austausch: Die distanzierte Werkbetrachtung wich einer fragmentarischen und persönlichen Auseinandersetzung. 1970 kehrte Lonzi der Kunstkritik den Rücken und begründete die Kooperative „Rivolta Femminile“ mit. Um die gleiche Zeit formierten und spalteten sich in verschiedenen Städten Italiens Frauengruppen wie etwa die „Libreria delle Donne“ in Mailand, deren Mitglieder die Zeitschrift *sottosopra* als Organ für feministische Gruppen ganz Italiens begründeten.

Obwohl Lonzi auf eine strikte Trennung von Kunst und Feminismus bestand, fand ihr Schreiben Parallelen in Überlegungen der Künstlerinnen aus dem Umkreis der Nuova Scrittura. Der Begriff, den der Künstler Ugo Carrega 1967 prägte, beschreibt künstlerische Ansätze zwischen Literatur und bildender Kunst. Stärker als ihre männlichen Kollegen stand für Künstlerinnen der Nuova Scrittura wie Tomaso Binga, Betty Danon und Ketty La Rocca der Körper im Vordergrund ihres Denkens. In ihren Werken befassten sie sich mit dem Verhältnis von Sprache und Geste, Regel und Fehler, Schreiben und Rhythmus, Wort und Bild.

Ketty La Rocca

La Spezia 1938 – Florenz 1976

Il corpo e il linguaggio „J“ (Der Körper und die Sprache „J“), 1969–70

Mart – Museo di arte moderna e contemporanea di Trento e Rovereto, Donazione Mirella Bentivoglio

Ketty La Rocca

La Spezia 1938 – Florenz 1976

Fotografia con virgola (Fotografie mit Komma), 1969–70

The Ketty La Rocca Estate (Michelangelo Vasto), and Kadel Willborn, Düsseldorf

Ketty La Rocca

La Spezia 1938 – Florenz 1976

Virgola con tre punti (Komma mit drei Punkten), 1970

The Ketty La Rocca Estate (Michelangelo Vasto), and Kadel Willborn, Düsseldorf

„Es ist nicht die Zeit für Deklarationen von Frauen. Sie sind zu beschäftigt und sie müssten eine Sprache verwenden, die nicht die ihre ist, innerhalb einer Sprache, die ihnen fremd und feindlich gesinnt ist [...]“.

Die italienische Künstlerin Ketty La Rocca schuf während des Jahrzehnts von 1966 bis 1976 Werke in verschiedensten Medien, in denen das Weibliche – im Gegensatz zur männlich bestimmten und interpretierten Welt – im Zentrum steht. Sie beanspruchte für sich das Recht, subjektiv und von ihrem Körper her zu sprechen.

Beeinflusst von Experimenten visueller Poesie der 1960er Jahre widmete sich La Rocca als Teil der Florentiner „Gruppo 70“ Fragen der Kommunikation im Zeitalter der Massenmedien. Sie erforschte etablierte Sprachkonventionen und ihre offensichtlichen Grenzen und ihre Bedeutungslosigkeit im Hinblick auf die Stellung der Frau in der aktuellen Konsumgesellschaft. In Collagen, Texten und Performances offenbarte sie Sexismus und Rassismus in visuellen und verbalen Codes. Ihre Suche galt einem anderen Verhältnis zwischen Zeichen und Körpern; als Antwort auf erfahrene Machtlosigkeit entstand eine neue Sprache aus Gesten und alphabetischen Zeichen.

So nimmt La Roccas Alphabetserie Grundelemente der Sprache bis hin zu einzelnen Buchstaben und Elementen wie Punkte und Kommas auseinander. Mit dem „j“ als Verweis auf das Französische „je“ (ich) formuliert sie einen Entwurf für eine persönliche und körperliche Sprache.

Tomaso Binga (geb. Bianca Menna)

* Salerno 1931

Alfabetiere Murale (Wandalphabet), 1976

Collezione Archivio Menna-Binga, Roma. Dauerleihgabe an das Madre- museo d'arte contemporanea Donnaregina, Neapel

Tomaso Binga (geb. Bianca Menna)

* Salerno 1931

Forse inventavo l'amore (Vielleicht erfand ich die Liebe), 1975

Audioaufnahme, Festival poEtiche, Rom, 2010

Mit freundlicher Genehmigung der Künstlerin

1971 nahm die Künstlerin Bianca Menna den männlichen Künstlernamen Tomaso Binga an. Sie wollte so eine Diskussion über die Unterschiede provozieren, die zwischen den Geschlechtern gemacht wurden: Wem war welche Form von Sprache und Selbstdarstellung, welche Form von Kunst erlaubt? Doch im Argen lag für Binga nicht nur die Position der Frau: Ihre Arbeit der 1970er-Jahre verstand sie als „Anfechtung“ einer Gesellschaftsordnung, die auf der Zerstörung der Natur beruhte und von einer Entfremdung durch die Arbeitswelt geprägt war.

Schon als junges Mädchen entwickelte sie eine Faszination für Sprache und Poesie. Ihre Überlegungen, die sie bis heute in Form von Text, Visueller Poesie, Zeichnung, Bildcollage und Performance umsetzt, drehen sich um die Gestik des Schreibens und die Wechselwirkung zwischen Sprache und der gesellschaftlichen Realität. Ihr Körperalphabet *Alfabetiere murale* entstand in einer Zeit, in der für feministisch gesinnte Künstlerinnen international die Einschreibung und Sichtbarkeit des weiblichen Körpers ein Kernthema war. Grafisch lehnt sich Bingas Alphabet an Buchstabentafeln für Grundschulkindern an: Eine neue Form von gesellschaftlichem Zusammenleben musste Buchstabe für Buchstabe erlernt werden.

Betty Danon (geb. Beki Aluf)

Istanbul 1920 – Mailand 2002

7 hermetic poems for 7 rainy days (7 hermetische Gedichte für 7 regnerische Tage), 1987

Mart – Museo di arte moderna e contemporanea di Trento e Rovereto, Fondo librario Archivio di Nuova Scrittura di Paolo Della Grazia

Die Konzeptkünstlerin und Dichterin Betty Danon wurde in Istanbul geboren, lebte aber ab 1956 in Mailand. Ihre umfangreiche künstlerische Arbeit vollzog sich hauptsächlich zwischen Buchdeckeln: Zwischen 1970 und 1990 produzierte sie an die 50 selbst verlegte Bücher, meist handgefertigte Unikate oder Titel in kleinen Auflagen. Ihr Interesse galt Sprach- und Zeichensystemen, die sie in Form von grafischen Arbeiten, konkreter Poesie und Tonaufnahmen untersuchte. Bedeutend war für sie außerdem Carl Gustav Jungs psychoanalytische Theorie, insbesondere die Idee des Archetyps als Grundstruktur menschlichen Handelns, die sich in universell gebrauchten Symbolen und Zeichen ausdrückt. 1980 verließ Danon den kommerziellen Kunstbetrieb und begann ihre Arbeiten per Post zu versenden. Sie ist damit der internationalen Mail Art-Bewegung zuzurechnen.

Die hier ausgestellten 7 hermetic poems for 7 rainy days erschienen in Buchform. Als Arbeitsmittel verwendete die Künstlerin einen altersschwachen, defekten Kopierer; sie provozierte so eine Reihe von „Fehlern“ und Verwischungen. Danon beschrieb ihre Arbeiten als abstrakte Scores, also Partituren, die sich in Bewegung oder Ton übertragen ließen: Die Ähnlichkeit mit Notenlinien ist in manchen Seiten der 7 hermetic poems gegeben. Danon vereinte mit dieser Arbeit mehrere lang gehegte Interessen: die Linie als grundlegendes typografisches wie zeichnerisches Element und „dynamische, psychische Kraft“ sowie die Umsetzung von musikalischen Zeichen und Klängen in visuelle Form. Ähnlich wie La Rocca und Binga – wenn auch mit anderen Mitteln und Formen – betonte Danon das gestische, körperliche Moment des Schreibens (hier, von Poesie). Im Vordergrund steht bei ihr die Belebung von Zeichen durch Bewegung und Rhythmus. Viele Feministinnen wendeten sich in dieser Zeit gegen den Dualismus von Körper (traditionell assoziiert mit der Frau) und Geist (als Synonym für das Männliche), der in der westlichen Philosophie vorherrschte.

Carla Lonzi

Florenz 1931 – Mailand 1982

Sputiamo Su Hegel. La donna clitoridea e la donna vaginale e altri scritti (Wir pfeifen auf Hegel. Die klitorische Frau und die vaginale Frau und weitere Schriften)

Scritti di Rivolta Femminile 1974

Maria Grazia Chinese

*Genua 1934

La Strada Più Lunga (Der längste Weg)

Scritti di Rivolta Femminile 1976

sottosopra. esperienze dei gruppi femministi in Italia (Kopfüber. Erfahrungen der feministischen Gruppen in Italien), 1973-76

Libreria delle donne Milano

Reproduktionen. Fotos: Biblioteca delle donne, Bologna

Karolin Meunier

* Bonn 1975

A Commentary on "Vai Pure" by Carla Lonzi (Ein Kommentar zu Carla Lonzis „Vai Pure“), 2020

Postkarte

DIE INTERNATIONALE ANTIPSYCHIATRIEBEWEGUNG

Wer spricht? Wer kann, wer darf sprechen? Gerade psychisch kranken Menschen wurde immer wieder die Stimme verweigert. In den 1970er Jahren standen die Strategien der Psychiatrie deshalb in vielen Ländern zur Debatte.

In den USA wurde Ken Kesey's kritischer Roman *Einer flog über das Kuckucksnest* zum Bestseller und führte zur Ächtung der Lobotomie; in Italien betrieb der Psychiater Franco Basaglia die Auflösung von Anstalten und in Heidelberg gründete der Arzt Wolfgang Huber mit drei Kolleg_innen und 50 Psychiatrie-Patient_innen das „Sozialistische Patientenkollektiv“ (SPK). Das SPK fand regen Zuspruch, schließlich zählte es mehrere hundert Teilnehmer_innen.

Seit den frühen 1970er Jahren gilt der Arzt Franco Basaglia als Vorreiter einer beispielhaften Reform der Psychiatrie. Ihm war es zu verdanken, dass sich viele geschlossene Anstalten von Orten der Abschiebung in Laboratorien einer neuen, humaneren Gesellschaft verwandelten. Es ging darum, die Patienten aus ihrem Leben hinter Gitterstäben in die Freiheit einer größtmöglichen Selbstbestimmung zurückzuführen.

Basaglia, ab 1961 in der psychiatrischen Praxis tätig, war schockiert von den Zuständen in den italienischen Städten Gorizia und Triest. Sein Befund: Die Ursachen psychischer Krankheiten seien nicht allein im Physiologischen zu suchen, sondern in den Lebensumständen und der Gesellschaft. Basaglia entwarf mit Ärzt_innen, Psycholog_innen, Soziolog_innen neue Behandlungsmodelle, um den Kranken Identität und Selbstbestimmung zurückzugeben. Sie kamen zum Schluss, dass in den bestehenden Kliniken eine erfolgreiche Behandlung der Krankheiten nicht möglich war. Die Ärzt_innen sollten zu Anwält_innen der Kranken werden,

ambulante Behandlung die Selbstermächtigung der Patient_innen, die Einleitung der Rehabilitation und ein Leben inmitten der Gesellschaft ermöglichen.

Marco Cavallo, die Skulptur eines blauen Pferdes, das 1973 von Patient_innen, Künstler_innen und dem Personal des Triester Krankenhauses San Giovanni geschaffen wurde, kann als Symbol für die Deinstitutionalisierung der psychiatrischen Versorgung gelten. In Italien führten die therapeutischen Erfolge, das öffentlichkeitswirksame Auftreten von Franco Basaglia und günstige politische Bedingungen dazu, dass 1978 ein Gesetz für die Reform der Psychiatrie verabschiedet wurde, welches unter anderem die Abschaffung der psychiatrischen Anstalten verfügte.

Laboratorio P

Marco Cavallo: Giornale Murale (Wandzeitung), Plakat, Fotografien, 1973

Zwei Doppelseiten aus

Giuliano Scabia, Das große Theater des Marco Cavallo. Phantasiearbeit in der Psychiatrischen Klinik Triest, Vorwort von Franco Basaglia, edition suhrkamp 1979

Franco Basaglia

Venedig, 1924 – 1980

L'Istituzione negata. Rapporto da un ospedale psichiatrico (Die negierte Institution. Bericht aus einer psychiatrischen Klinik), 1968

Ursprünglich erschienen 1968, hier: Einaudi, 7. Auflage 1974

Laboratorio P

Marco Cavallo: Vorzeichnungen, Giornale Murale (Wandzeitungen) und Fotografien, 1973

Reproduktionen

Mit freundlicher Genehmigung Intinerari Basagliani Project – La collina

1971 übernahm Franco Basaglia die Leitung des Psychiatrischen Krankenhauses in Triest, in dem über 1000 Patient_innen untergebracht waren, die meisten von ihnen zwangseingewiesen. Er reagierte umgehend mit der Abschaffung von Schocktherapien und medikamentösen Ruhigstellung, ermunterte die Kranken, ihre Zimmer zu verlassen und sich frühere Lebensräume zurückzuerobern. Regelmäßige Stationsversammlungen mit den Patient_innen ließen neue Formen der Kommunikation entstehen. Der Arzt, die Ärztin als alleinige Autoritäten wurden infrage gestellt. Die Patient_innen begannen sich zu organisieren und für ihre Stimme zu kämpfen. Es entstanden neue Formen der Zusammenarbeit: Kooperativen mit Arbeitsverträgen und Entlohnung, betreute Wohngemeinschaften in Pavillons auf dem Krankenhausgelände oder in der Stadt.

Basaglia initiierte – unterstützt von Kunstschaaffenden wie Vittorio Basaglia, Ortensia Mele, Federico Velludo, Stefano Stradiotto und Giulio Scabia – verschiedene Kunstprojekte mit Bewohner_innen und Personal, zu denen auch die Stadtbevölkerung eingeladen war.

1973 entstand auf Anregung einer Patientin Marco Cavallo: Die Skulptur eines überlebensgroßen Pferdes. Der Name ging zurück auf das alte Arbeitspferd der Anstalt, Marco. Zeichnungen, Wandzeitungen, Flugblätter hielten den Fortschritt der Arbeiten fest und zogen immer mehr Teilnehmende an. Abteilung P wurde zur künstlerischen Werkstatt – Laboratorio P –, in der Kunst, Spiel, Tanz und Theater die ehemalige Passivität aufbrachen.

Marco Cavallo, blau bemalt, wurde auf Räder gesetzt, sein Bauch mit kleinen Briefen der Beteiligten gefüllt, in denen sie ihre Wünsche und Hoffnungen formulierten. Am 25. März 1973

setzte sich ein Zug aus 400 Patient_innen, Ärzt_innen, Pflegepersonal und Sympathisant_innen in Bewegung. Die Tore der Anstalt mussten aufgebrochen werden, um das drei Meter hohe, sechs Meter lange Pferd auf die Strasse zu bringen. Die Karawane zog unter Parolen wie „La libertà è terapeutica“ durch die Straßen Triests zu Kathedrale.

Sozialistisches Patientenkollektiv (SPK)

Cover und Doppelseite

Aus der Krankheit eine Waffe machen. Eine Agitationsschrift, 1971

EA TRIKONT-VERLAG München, 1972

Mit einem Vorwort von Jean-Paul Sartre und einem Nachwort von „Einer Arbeitsgruppe der Arbeitersache München“

Sozialistisches Patientenkollektiv (SPK)

Dokumentation zum Sozialistischen Patientenkollektiv Heidelberg, Teil 1, 1972

Herausgeber: Basisgruppe Medizin Gießen und Fachschaft Medizin Gießen

Sozialistisches Patientenkollektiv (SPK)

Dokumentation zum Sozialistischen Patientenkollektiv Heidelberg, Teil 2, 1972

Herausgeber: Basisgruppe Medizin Gießen und Fachschaft Medizin Gießen, Prolit-Buchvertrieb 1972

Asta Heidelberg und Sozialistischer Heidelberger Studentenbund (SHS)

Cover und Doppelseite

Dokumentation zur Verfolgung des Sozialistischen Patientenkollektivs Heidelberg, 1971

Neues Patientenkollektiv Hannover & A. Janov

Thesen zur Strategie Psychotherapeutischer Arbeit in einer realen Welt, n. d.

psypol-reprint 3, psypol-info Bremen

Ugo Guarino (Gestalter und Illustrator)

Triest 1927 – Mailand 2016

Franca Ongaro Basaglia (Autorin)

Venedig, 1928 – 2005

Zitti e buoni! Tecniche del controllo (Still und brav! Kontrolltechniken)

Feltrinelli Economica 1979

Ugo Guarino (Gestalter und Redakteur)

Triest 1927 – Mailand 2016

Danilo Sedmak (Redakteur)

* 1937

Cover und Doppelseite

847 – Foglio dell'ospedale psichiatrico aperto di Trieste (847 – Blatt für die offene Psychiatrische Klinik in Triest), 1974

Sprechblase Titelblatt:

Nichts was menschlich ist, ist uns fremd

DANK

Für Ihre großzügigen Leihgaben bedanken wir uns bei

Daniel Buchholz und Christopher Müller, Köln

Collezione Archivio Menna-Binga – Rome / Tomaso Binga und madre – Museo d'arte contemporanea.
Fondazione Donnaregina per le arti contemporanee

Institute for Computational Vandalism

MART – Museo di arte moderna e contemporanea di Trento e Rovereto, Donazione Mirella Bentivoglio
und Fondo librario Archivio di Nuova Scrittura di Paolo Della Grazia

Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, Madrid

Privatsammlung

Fulvio Rogantin, Dublin

SPUR-Archiv, Berlin

Staatliche Museen zu Berlin, Nationalgalerie

The Ketty la Rocca Estate (Michelangelo Vasta), Florenz und Kadel Willborn, Düsseldorf

Für Ihre Unterstützung des Projekts danken wir ganz herzlich

Archiv der Akademie der Künste, Berlin

Raimund Beck

Tomaso Binga

DOK.fest München

Rosa Galantino

Tilo Grabach

Caroline Gutberlet

Ralf Homann

Jee-Hae Kim

Karolin Meunier

Jenny Nachtigall

Ulrich Pohlmann

Gerd Roscher

Rudolf Scheutle

Dieter Scholz

Manuela Unverdorben

Andreas Zeising

Nina Zimmer

Wir stützen uns auf intensive Vorarbeiten und Publikationen von zahlreichen Forscher_innen,
wofür wir ihnen sehr dankbar sind /

Peter Dahl
John Foot
Jacopo Galimberti
Werner Hecht
Christine Hoffmeister
Gabriele Horn, Hanne Bergius
Eva Huttenlauch
Jacqueline de Jong
Jan Knopf
Thomas Küpper, Anja Nowak
Ullrich Kuhirt
Ilse Lafer
Teresa de Lauretis
Simonette Lux, Maria Francesca Zeuli
Harper Montgomery
Ellef Prestaeter
Erwin Reis, Siegfried Zielinski, Thomas Radevage
Giuliano Scabia
Jorge Schwartz
Angelika Stepken
Teresa Tedin Uriburu
Bettina Wodianka
Andreas Zeising

IMPRESSUM

Kuratorinnen
Karin Althaus, Stephanie Weber

Ausstellungsgestaltung
Katrin Mayer, Düsseldorf

Grafik
Anna Cairns, Flo Gaertner / magma design studio, Berlin, Karlsruhe

Architektur
Diana Felber, Leipzig

Übersetzung
Gérard Goodrow, Berlin

Lektorat
Susanne Böller

Lenbachhaus Team

Direktor:
Matthias Mühling

Geschäftsleiter:
Hans-Peter Schuster

Sammlungsleiterinnen:
Karin Althaus, Annegret Hoberg, Eva Huttenlauch

Kuratorin für Gegenwartskunst:
Stephanie Weber

Wissenschaftliche Mitarbeiterin:
Susanne Böller

Wissenschaftliches Volontariat:
Sarah Louisa Henn, Anna Straetmans

Wissenschaftliche Mitarbeiterin, Assistentin des Direktors:
Elisabeth Giers

Assistentin des Direktors:
Valerie Maul

Sammlungsarchiv, Provenienzforschung:
Sarah Bock, Raimund Beck, Josepha Brich

Bibliothek:
Ursula Keltz

Pressekontakt: Claudia Weber // T +49 89 233 32020 // presse-lenbachhaus@muenchen.de

Registrar:

Karola Rattner, Karin Dotzer

Restaurierung:

Iris Winkelmeier, Bianca Albrecht, Daniel Oggenfuss, Isa Päßgen

Volontärin Restaurierung:

Franziska Motz

Kommunikation:

Claudia Weber, Beate Lanzinger, Valerie Maul, Jacqueline Seeliger

Volontär Kommunikation:

Juness Beshir

Leiterin Vermittlung:

Martina Oberprantacher

Jugendbeirat + Vermittlung:

Charlotte Coosemans

Volontärin Vermittlung:

Clara Laila Abid Alsstar

Fotoatelier:

Simone Gänsheimer, Ernst Jank

Verwaltung:

Achim Salovic, Siegfried Häusler, Birgit Kammerer, Judith Kellermann, Anahita Martirosjan, Brigitte Raucheisen, Nadine Rizzin, Thomas Staska

Museumsdienst:

Andreas Hofstett, Peter Friedel, Stefan Terhorst