

Geologische Durchsehung und subterrane Landschaften Die Bergbaupanoramen Manfred Szejsteckis im dialektischen Verhältnis von Kunst und Arbeit

1. Die Arbeit als Motor ästhetischen Schaffens

„Westerholt, den 12. September 1986. Liebe Doris, wenn du deinem Redakteur von einem renommierten Künstler erzählt hast und er die Fernsehöffentlichkeit mit großer Kunst beglücken will, so wird er enttäuscht sein. Wenn ihr aber wissen wollt, wie und in welcher Umgebung ich lebe, welche Aktivitäten ich entwickle, wie die Landschaft, in der ich lebe, mich prägt, und wie ich versuche, ihr meinen Stempel aufzudrücken, dann könnte dieses Material für euch nützlich sein.“¹

Diese in aller Bescheidenheit an eine Journalistin und Filmemacherin gerichteten Zeilen stammen von Manfred Szejstecki. Er war nicht nur 38 Jahre lang als Bergmann, sondern auch rund 50 Jahre – wenn nicht gar sein Leben lang – als Künstler tätig.

Geological perspectivation and the subterranean landscape The panoramic mining-landscapes of Manfred Szejstecki as synthesis of art and work

This paper examines the life and work of the coal miner and artist Manfred Szejstecki. Having worked as a foreman in the Ruhr area for almost 40 years, Szejsteckis artworks display how labour and art benefitted from each other against the general assumption that both spheres are strictly segregated. Based on biographical research as well as arthistorical analysis of his panoramic drawings of subterranean mining-landscapes, the author tries to develop a theoretical framework which allows to reconcile the alleged contradiction between manual labour and the creation of art. It turns out that Szejstecki was only able to create his one of a kind drawings, etchings and paintings through the experience he gathered as a worker. His knowledge of the geological formations as well as artistic skill and phantasy enabled him to create subterranean landscapes where there is actually nothing but solid rock.

Wenn Szejstecki davon spricht, wie die Landschaft ihn prägt, verweist er unmittelbar auf die Arbeit als Bergmann, die sein Leben entschieden bestimmte. Wenn er der Landschaft im Umkehrschluss seinen Stempel aufdrücken will, verweist er auf seine Kunst und bringt so eine direkte Wechselwirksamkeit von werktätiger Landschaftserfahrung und ästhetischer Landschaftskunst zur Sprache. Damit stellt er sich gegen das landläufige Diktum, demzufolge körperlich anstrengende Werkstätigkeit die Möglichkeit zum schönen Denken überdeckt. Ein Beispiel für eine solche Auffassung findet sich in dem für die Beschäftigung mit ästhetischer Landschaft unumgänglichen Essay des Philosophen Joachim Ritter. Ihm zufolge ist die Natur „für den ländlich Wohnenden immer die heimatliche, ja in das werkende Dasein einbezogene Natur“². Für die in der Natur tätigen und von der Arbeit in ihr lebenden Menschen gäbe es keinen Grund, hinauszugehen und die Natur als etwas anderes denn als Arbeitsgegenstand aufzufassen. Der Wald bleibt das Holz, die Erde der Acker, das Wasser der Fischgrund oder die Kohleflöze bloß das Rohstofflager für schwarzes Gold, welches man in mühseliger Arbeit aus dem unterirdischen Gebirge herauschlagen muss.³ Ein in seiner Freizeit eine Landschaft malender Bauer erscheint von diesem Standpunkt aus betrachtet als Ding der Unmöglichkeit.⁴ Szejsteckis Leben hingegen sowie die daraus entsprungene Bergbaupanoramen, die Gegenstand der folgenden Untersuchung sein sollen, sind der empirische Gegenbeweis. Für ihn waren Kohleflöze nicht nur zähe Widersacher in der Arbeit, sondern gleichzeitig Antrieb für ästhetische Erfindungen. Bei ihm schließen sich Arbeit und Kunst nicht aus, sondern sie „bedingen sich“ sogar: „Das eine befruchtet das andere“⁵, sagte der Künstler selbst in seiner Autobiografie.

Für Joachim Ritter wird Landschaft erst ästhetisch erfahrbar, wenn man sich ihr „in freier genießerischer Betrachtung“⁶ hingibt. Voraussetzung dafür sei die menschliche Herrschaft über die Natur, was allem technischen Fortschritt zum Trotz für den Bergbau nur bedingt zutrifft. In einem Interview mit Ursel Maxisch verglich Szejstecki die Arbeit unter Tage mit der Erforschung des Urwalds: „Du bist immer wieder an einer Stelle, an der noch nie zuvor ein Mensch gewesen ist.“⁷ Unter Tage fährt man nicht, um sich wie bei einem Waldspaziergang die durch zivilisatorische Objektivierung abhandengekommene ursprüngliche Natur in ästhetischer Kompensation zu vergegenwärtigen. Auch hier wird

Ritters Theorie von Szejstecki widerlegt. In seinen Kunstwerken schafft er ästhetisch Vollkommenes aus einer lebensfeindlichen, unberechenbaren und angsteinflößenden Umgebung, die man gemeinhin nicht als Landschaft – und schon gar nicht mit dem Zusatz des ästhetischen – auffassen würde. Den Urwald seiner von Maschinenlärm und Kohlenstaub geprägten Arbeitswelt transformiert Szejstecki in subterrane Landschaften, in die man sich zur real unmöglichen Erholung zurückziehen wollen würde. Die Tausende Meter unter die Erde reichende Arbeitswelt des Bergmannes, in der sonst unzählige Tonnen Gestein den Blick versperren, öffnet er den Betrachtenden durch seine womöglich einzigartige geologische Durchscheidung; ein Begriff, der im vierten Abschnitt der vorliegenden Arbeit entwickelt und erläutert wird. Unumgängliche Voraussetzung für diese imaginative Höchstleistung war seine Arbeitserfahrung als Bergmann. Der von Ritter für die ästhetische Landschaftserfahrung bedingungslos zu negierende Nutzungszusammenhang⁸ ist Teil von Szejsteckis Bewusstsein, wenn nicht gar Motor seines ästhetischen Schaffens. Ausgehend von seinem Arbeitsleben sind auch die Landschaftsbilder durchdrungen vom Blick des Bergmannes.

Ausgehend von der Person und den Werken Manfred Szejsteckis sollen folglich sowohl Gemeinsamkeiten als auch Unterschiede sowie die wechselseitige Beeinflussung der eigentlich strikt getrennten und sogar gegensätzlich behandelten Sphären von Kunst und Arbeit untersucht werden. Diese Reziprozität vollzog sich bei Szejstecki, wie zu zeigen sein wird, beileibe nicht ohne Widersprüche. Dennoch bietet dieses Zusammenfallen von widersprüchlichem in einer Person willkommene Ansatzpunkte, um die seit der Renaissance historisch tradierte Trennung kritisch zu reflektieren. Zunächst müssen jedoch die als unbekannt vorausgesetzte Biografie des Künstlers sowie die kulturellen Gegebenheiten des Ruhrgebiets hervorgehoben werden, bevor die Bergbaupanoramen des in Gelsenkirchen arbeitenden Szejstecki als neuralgische Ausgangspunkte untersucht werden können. Sie bieten sich besonders an, weil ihr Bildprogramm bergbauspezifische Merkmale aufweist, die sich dem Künstler in Abgrenzung zu Ritter erst durch den werktätigen Beruf erschlossen haben.

Szejstecki schlägt die häufig mit dem Dynamit einer autonomen Kunst gesprengte „Brücke zwischen der Welt der Arbeit und der Welt der Künste“⁹ und bewältigte somit das im Allgemeinen noch ungelöste Problem der „sozialen Einbindung des Künstlers in die Gesellschaft“¹⁰. Was dadurch zu gewinnen in Aussicht steht, sind ästhetische Objekte, die in die Gesellschaft zurückwirken und auf ihre besondere Art neben der praktischen Arbeit zum Menschwerdungsprozess beitragen.

2. Das legendenreiche Leben des Manfred Szejstecki

Manfred Szejstecki wurde am 22. Februar 1931 in der damaligen niederschlesischen Provinz Breslau geboren. Er war das zweite uneheliche Kind von Charlotte Kufner, die selbst ohne Eltern in Kinderheimen aufwuchs. Der Vater, Karl Schimmel, ein Zimmermann aus Hartlieb, wurde als Jude im Konzentrationslager Auschwitz-Birkenau ermordet, wie Szejstecki erst in seinem 60. Lebensjahr erfuhr. Der Gelegenheitsarbeiter Reinhard Szejstecki nahm die sozial geächtete Charlotte in Schutz und heiratete sie, um den Namen der Familie vom gesellschaftlichen Stigma zu befreien.¹¹ In Anbetracht der in die Wiege gelegten Armut und dem

bald nach der Geburt hereinbrechenden Faschismus hatte Szejstecki naheliegenderweise eine von Hunger, harter körperlicher Arbeit und sonstigen Entbehrungen geprägte Kindheit.

Es ist bemerkenswert, dass trotz der sein Leben für immer prägenden materiellen Prädispositionen viele der klassischen Künstlerlegenden im Ansatz auch in Szejsteckis Leben auftauchen. Zunächst ist der vom Kuss der Musen befähigte Autodidakt ein Topos, den auch Szejstecki bemüht: „Ich war, wie sich später herausstellen sollte, von den Musen geküßt.“¹² Zweitens wird häufig von einer frühen Erkennung des besonderen Talents erzählt. Prominent bei Giotto, der die zu hütenden Schafe auf einen Stein gemalt haben soll, als Cimabue des Weges kam und den Jüngling fördernd in seine Werkstatt aufnahm.¹³ Auch Szejsteckis Talent wurde früh erkannt. Sein „Onkel Alfred“, selbst technischer Zeichner, brachte dem jungen Szejstecki eine Zeichnung der Albrechtsburg bei Meißen mit, damit er sie kopiere. Anschließend befand er, dass das Resultat des Schülers besser sei als jenes des Meisters.¹⁴ Hier zeigen sich außerdem Parallelen zur akademischen Tradition, der zufolge der erste Schritt zur Erlernung der Malerei das Kopieren von Zeichnungen ist. In einem legendären Sinne bezeichnender ist jedoch die Begegnung mit Frau Brunotte, die mit ihrem Mann in einer Villa bei Benndorf lebte und nach dem Zweiten Weltkrieg von der Verwaltung dazu veranlasst wurde, Flüchtlingsfamilien¹⁵ aufzunehmen – so auch die Szejsteckis: „Ich erinnere mich noch wie Frau Brunotte mich eines Tages in einem Schmöcker lesend antraf. ‚Was liest du denn da?‘ Ich las einen alten Tom Mix Schmöcker, der schon ganz zerfleddert war. ‚Das mußt du nicht lesen‘, sagte sie ganz vorwurfsvoll und gab mir einen Band von Johann Wolfgang von Goethe. Das war für mich keine leichte Lektüre; ich zeichnete aber das Bild von Johann Wolfgang ab und zeigte es ihr. ‚Oh, der Junge hat ja Talent‘, sagte sie verwundert, ‚Hast du auch etwas davon gelesen?‘, worauf ich ganz leise und verschämt antwortete: ‚Ja.‘“¹⁶

Dass Szejstecki diese offensichtliche Begabung zunächst nicht ausbauen konnte, ist im Kontext der konkreten historischen Situation zu sehen, in der sich diese Begebenheit zutrug. Obwohl er gerne einen technischen Beruf erlernt hätte und die Verwandten beim gemeinsamen Basteln zu sagen pflegten, dass der Junge „Feinmechaniker“ werden würde, zwang ihn die Not dazu, eine Bäckerlehre zu beginnen: „Nun ergab ich mich meinem Schicksal, wohlwissend, daß es beim Bäcker immer gut zu essen gab.“¹⁷ Aus der Bäckerlehre wurde Szejstecki entlassen, da er Streuselkuchen stahl. Später arbeitete er unter qualvollen Bedingungen im Kupferschieferbergwerk von Eisleben, wo er Ferdinand Trojowski kennenlernte. Trojowski war mit seinen Eltern bereits in den Westen gereist und erzählte schwärmerisch von der besseren Nahrungsmittelversorgung. 1947 brachen die beiden Jugendlichen alleine auf, um bei Helmstedt illegal die Grenze zu überqueren.¹⁸ Am 8. August 1947 erreichten sie das völlig zerstörte Dortmund. Bis zum 27. August schlugen sie sich mit Betteln, kleinen Diebstählen und Schwarzmarkthandel durch. Dann hörten sie, dass auf der Zeche Minister Stein Leute eingestellt wurden: „Wir wußten, ich weiß nicht woher, daß Berglehrlinge ein Kilo Schweinefleisch in Dosen monatlich erhielten im Gegensatz zu Bergjungmännern, die nur 250 Gramm des guten schmackhaften Zeugs bekamen.“¹⁹ Dafür mussten sie sich einer Prüfung unterziehen. „Es war wirklich eine leichte Prüfung, die wir beide bestanden. Eine Dividier-Aufgabe löste ich auf meine Weise, indem ich die Zwischenergebnisse im Kopf ausrechnete und von der Summe abzog. Darüber wunderte sich der Herr Ausbildungsleiter.“²⁰ Hier scheint bereits Szejsteckis mathematisches Abstrakti-

onsvermögen durch, das sowohl für die Arbeit als auch für die Kunst von Bedeutung sein wird, zunächst aber hauptsächlich von der Arbeit in Anspruch genommen werden musste. Gleichzeitig verweist das mathematische Verständnis auf die Arithmetik als Teil der sieben „artes liberales“, also der freien Künste, in deren Ränge die bildende Kunst im Zuge der Renaissance aus den Niederungen des Handwerks aufsteigen sollte. Gerade die für Szejsteckis Bergbaupanoramen essenzielle Zentralperspektive diente hier als rechtfertigender Hebel.²¹

Zwei Anekdoten aus dieser Zeit sollen besonders hervorgehoben werden, weil sie emblematisch sind für die spätere Verschränkung von Kunst und Arbeit und besonders die Nützlichkeit des Ersten in Bezug zu Letzterem: „Herr Baum [der Ausbildungsleiter] hatte irgendwie mitbekommen, dass ich gut zeichnen konnte. Für eine Festlichkeit sollte ich ihm Tischkärtchen zeichnen. Er beschrieb mir seine Gäste und sogar deren Charakter und ich fertigte ihm ganz zu seiner Zufriedenheit die Kärtchen an. Mit Feder und Buntstift gezeichnete kleine Kunstwerke. Dafür konnte ich über Tage bleiben und schob für eine Woche lang eine ruhige Kugel.“²² Dieser ungewöhnliche Vorgang sollte sich kurz vor dem Ruhestand Szejsteckis in wesentlich bedeutenderem Ausmaß wiederholen.²³

Nach Beginn seiner Ausbildung jedoch wohnte der auf sich allein gestellte Szejstecki zunächst in einem der vielen Ledigenheime Dortmunds, das er allerdings bald verlassen konnte. Zusammen mit vier weiteren Auszubildenden wurde er bei dem Ehepaar Radke aufgenommen: „Radkes lebten noch wie im Krieg. Sie sind wegen der Fliegerangriffe in den Keller gezogen und hatten es nicht mehr fertiggebracht, das nach dem Krieg zu ändern.“²⁴ Als Herr Radke aufgrund von nachlässigem Umgang mit seiner Zuckerkrankheit ins Krankenhaus eingeliefert wurde, behandelten die bereits jung mit Alkohol²⁵ in Kontakt gebrachten Bergmänner das Haus wenig pfleglich, was Szejstecki nicht näher erläutert. „Das Ganze endete damit, daß eines Tages die Kripo im Haus war und unsere Zimmer durchsuchte. Frau Radke hatte uns wegen Diebstahls angezeigt. Natürlich fanden die Beamten nichts bei uns. Sie bewunderten meine kleinen Zeichnungen, fragten, ob ich das gemacht hätte und sagten, wer so zeichnen könne, ist kein Dieb. Da mußte ich innerlich lachen. Wir zogen sofort wieder ins Lager.“²⁶

Trotz solcher Zwischenfälle wurde Szejstecki bereits mit 24 Jahren Steiger, mit 26 sogar Reviersteiger, was bedeutete, dass er ein eigenes Kohlenrevier leitete, in dem 150 bis 200 Bergmänner unter seiner Anleitung arbeiteten.²⁷ Im Februar 1949 verließ er die Zeche Minister Stein „wegen Querelen mit den Vorgesetzten“²⁸, woraufhin seine Zeit in Gelsenkirchen begann. Er bewarb sich als Steiger auf der Zeche Wilhelmine Viktoria und wurde sofort eingestellt. „Es war ein vorsintflutlicher Betrieb, noch mit Schüttelrutsche und Holzausbau. Als erstes ordnete ich an, dass die Hauer die Holzbaue 10 cm breiter setzen sollten, das ergab genau 10 Prozent mehr Kohle. Das war natürlich nicht erlaubt, weil im Betriebsplan der Bauabstand genau festgelegt war. Die Arbeit war für die Hauer fast dieselbe, sie hatten also durch meine Anweisung auch ihren Vorteil. Keiner sagte etwas.“²⁹ Diese Art von Verhalten veranschaulicht wohl, was Szejstecki meinte, als er Doris Netenjakob sagte, dass man bei dem Beruf nur erfolgreich sein konnte, wenn man „Fünfe gerade sein lässt“³⁰.

Im Februar 1956 heiratete er Brigitte Szejstecki. Die Tochter Dagmar wurde im selben Jahr geboren, der Sohn Eberhardt 1958 und der dritte und letzte Sohn Roland 1971. In allen drei Fällen musste die Mutter in den Wehen zum Krankenhaus laufen und



Abb. 1: Manfred Szejstecki: Schwäbische Alp, 1965, Tusche auf Karton, Maße unbekannt. © Szejstecki, Repro: Deutsches Museum, Ausstellungskatalog „Blicke in eine unsichtbare Welt“, München 2003, unpaginiert)

der Vater konnte der Geburt nicht beiwohnen, weil er sich gerade unter Tage befand. „Damals war ein Reviersteiger selten mal pünktlich zu Hause. Wenn die Kohle nicht raus war, blieb der Steiger drinnen, sagte man.“³¹ Da Szejstecki aber in manchen Monaten mehr Geld für die Überstunden als Gehalt bekam, konnte sich die junge Familie 1960 einen VW-Käfer leisten, mit dem sie in den Urlaub nach Süddeutschland fuhren. „Damals fing ich wieder an zu zeichnen, ganz verstohlen zeichnete ich auf einen winzigen Block die Landschaft der Schwäbischen Alb und des Stubaitals (Abb. 1).“³²

1961 wurde im Zuge der ersten Bergbaukrise die Zeche Wilhelmine Viktoria stillgelegt. Szejstecki zog mit seiner Mannschaft in das Verbundbergwerk Bergmannsglück. 1971 wurde auch dieses Bergwerk stillgelegt. Szejstecki arbeitete dann bis zu seinem Ruhestand am 1. Oktober 1984 auf der Zeche Westerholt. Im Erdgeschoss des direkt neben dem Bergwerk gelegenen Zechenhauses richtete er ein Atelier ein, wo er sich nach der „Maloch“ stundenlang in seine akribischen Zeichnungen vertiefte. Da Szejsteckis Bilder teilweise sehr großformatig sind, stellte ihn die Örtlichkeit des Zechenhauses-Ateliers vor einige Herausforderungen, die er mit pragmatischem Einfallsreichtum löste: „Weil dieser Raum zu klein ist für so eine große Arbeit, habe ich einen Trick angewendet. Ich habe mir eine Spiegelwand eingebaut. Und zwar wird der Blick auf mein Bild um das doppelte vergrößert. Statt von 4,50 m gucke ich jetzt von 9 m auf mein Bild. Und das Bild ist noch spiegelverkehrt, was dem Zeichner immer eine Möglichkeit zur Kontrolle ergibt. Wenn du das Bild mal von der anderen Seite siehst, erkennst du Fehler.“³³ (Abb. 2)

Leider ist nicht eindeutig zu belegen, ob Szejstecki von der historischen Tradition dieser Praxis wusste, oder ob er sich diesen Handgriff aus der praktischen Problemstellung heraus selbst eignete. In jedem Fall ist die Parallele zu Leonardo da Vincis Ratsschlag in seinem Malereitraktat – welches an der damals noch progressiv gewendeten Trennung von Arbeit und Kunst mitwirkte – offensichtlich. Darin empfiehlt er exakt dieselbe Technik: „Ich sage, du sollst beim Malen immer einen flachen Spiegel in der Nähe haben und oft dein Werk darin schauen, das du darin umgekehrt siehst, wodurch es dir wie das Werk eines anderen Meisters vorkommt, und im Spiegel wirst du deine Fehler besser erkennen als sonst.“³⁴



Abb. 2: Selbstporträt im Spiegel während der Kolorierung des Marler Grabens, vermutlich 1993. (© Szejstecki, Repr.: Lukas Schepers)

Mit „ernsthafte[r] künstlerische[r] Tätigkeit“ begann Szejstecki 1965 im Alter von 34 Jahren, indem er zunächst Zeichen- und Malerkurse an der Volkshochschule belegte. „Ich habe mich irgendwann zurückerinnert. Das war 1965, zur Zeit der schwersten Bergbaukrise. Es wurde überall eingespart und der Druck wurde immer größer und wir hatten es auch als Steiger sehr schwer. [...] Und als ich dann den ersten Kursus an der Volkshochschule mitmachte, stellte ich fest, dass es Kunst gab. Ich wusste nichts über Kunst. Durch die Krise und die Bange um den Arbeitsplatz, kamen Überlegungen ins Spiel, vielleicht doch mal etwas anderes zu machen.“³⁵

Auf das Wechselspiel von Zeichenkunst und Arbeitsleben wird später detailliert eingegangen, aber hier scheint nicht nur die tendenzielle Kunstferne trotz allem Talent durch, sondern gleichsam die ernsthafte Überlegung, das Zeichnen von einer freizeithlichen Betätigung zum Beruf mit Einkommen zu machen. Dass jedoch nicht nur, wie eingangs angedeutet, die Welt der Kunst einseitig antagonistisch derjenigen der Arbeit gegenübersteht, wurde deutlich, als Szejstecki 1977 den 1. Preis des Oberhausener Kunstvereins gewann: „Das drang natürlich auch zur Direktion durch und meine Vorgesetzten sahen das garnicht so gerne. Ich war damals noch an der Front und man konnte sich nicht vorstellen, daß einer, der auf andere Art so aktiv war, seine Aufgabe im Pütt ohne Abstriche erfüllen konnte. Ich wurde also argwöhnisch beobachtet.“³⁶

Doch Szejstecki bewies, dass eine Aufhebung dieser Gegensätzlichkeiten möglich ist. Besonders die Gründung der Künstlergruppe „werkstatt“ im Jahre 1976 verhalf ihm zu einem produktiven Umfeld, öffentlichen Aufträgen sowie zahlreichen Ausstellungen im Großraum Nordrhein-Westfalen bis hin zu einer großen Retrospektive im Deutschen Museum, München, im Jahre 2003.

Am 24. Januar 2016 starb Manfred Szejstecki in Gelsenkirchen. Er war nicht mehr lediglich Bergmann, sondern zusätzlich Zeichner, Grafiker, Maler, Objekt- und Videokünstler.

3. Das Ruhrgebiet als soziokultureller Raum

Da wir im Raum leben, handeln und arbeiten, ist er niemals „bloß formaler Bestandteil eines praktischen Projekts“, sondern gehört gleichsam „zu dem Fundus der Befindlichkeit, aus dem wir ständig schöpfen“³⁷. Um diesen Fundus greifbar zu machen, sollen im Folgenden die Eigenarten des soziokulturellen Raums des Ruhrgebiets in gebotener Kürze dargelegt werden.

Auf seinem Weg in den Westen erblickte Szejstecki bei Ergste das erste Mal den „größten industriellen Ballungsraum Europas“³⁸, in dem nach dem Zweiten Weltkrieg 80 Prozent der deutschen Steinkohle gefördert wurde.³⁹ „Es war eine bergige Gegend und wir standen auf einmal an einem schönen Aussichtspunkt und

konnten auf das Ruhrtal sehen. Überall rauchten Schloten. Das Bild, was sich mir bot, erweckte meine Neugier. Das war mein erster Eindruck vom Ruhrgebiet, das nun bald zu meiner Heimat werden sollte. Der erste Eindruck ist immer der Beste.⁴⁰

Es war damals wie heute kaum zu übersehen, dass der Bergbau eine „landschafterschließende und -verändernde Industrie“ ist und „für einen tendenziell monoindustriellen Charakter der Bergbauregionen sorgte.“⁴¹ In den von Flüssen durchzogenen Tälern wuchs ein Wald aus Hochöfen, Gasometern, Förder- und Kühltürmen, aus denen auch nach dem Ende des aktiven Bergbaus noch dicke Dampfschwaden gen Himmel zogen. All dies sorgte für eine zunehmende Verstädterung der expandierenden Industriestädte⁴² – samt einer entsprechenden von der Arbeit geprägten Kultur, die mehr umfasste als die Klischees Fußball, Taubenzucht und Schrebergärten: „Bergarbeiterleben – das war bis in die ersten Jahre nach dem Zweiten Weltkrieg eine Kultur des Mangels, getragen von der familiären und nachbarlichen Gemeinschaft unter dem Essensgeruch der engen proletarischen Wohnküche, in den Hinterhöfen der Wohnblocks, den Vorgärten und Straßen der Zechensiedlung.“⁴³

Bei der Eröffnung des nordrhein-westfälischen Landtages 1946 leitete Sir Sholto Douglas, Oberbefehlshaber der britischen Besatzungsarmee, eine Phase der materiellen Privilegierung der Bergarbeiter ein: „Der Bergarbeiter trägt eine schwere Last, er trägt das deutsche Volk auf seinen Schultern und verdient bevorzugte Behandlung. Wir alle müssen dafür sorgen, daß er sie auch bekommt.“⁴⁴ Es kam zu produktionssteigernden Anspornmaßnahmen wie Lohnerhöhungen, Erhöhung der Essensrationen, Wiederherstellung der Knappschaftsrente, Verteilung von Hausbrandkohle. „Bisher nahezu unerschwingliche Nahrungs- und Genussmittel wie Speck, Kaffee, Zucker, Schnaps und Zigaretten lagen plötzlich in Reichweite der Bergarbeiter.“⁴⁵ Diese Bevorzugung endet spätestens mit der ersten Feierschicht am 22. Februar 1958, auf welche die Kohlekrise folgte, von der Szejstecki selbst zu dem Gedanken bewegt wurde, der Bergarbeit den Rücken zuzukehren. Der „Zusammenbruch im Revier“ führte zu großer sozialer Unsicherheit, starken Lohneinbußen und Entlassungen.⁴⁶ Um die Spannweite dieses strukturellen Wandels zu verdeutlichen, genügen kalte Zahlen: 1950 förderten im Ruhrgebiet 143 Bergwerke mit 433.369 Beschäftigten 103 Mio. Tonnen Kohle, davon 19 Prozent auf mechanische Art und Weise. 1980 waren es noch 29 Bergwerke mit 141.000 Beschäftigten, welche vollmechanisiert 69 Mio. Tonnen Kohle förderten.⁴⁷

„Die einst ewige Nacht der Gruben wird von hellem Neonlicht durchbrochen, großdimensionierte Maschinen zeigen sich den Kräften der Natur gewachsen, elektronisch gesteuerte Förderbänder oder dieselhydraulisch betriebene Ladewagen haben jede Erinnerung an den menschlichen Schlepper verdrängt, und Vortriebsmaschinen oder Bohrgeräte haben Ausmaße erreicht, neben denen der Mensch ein Winzling ist.“⁴⁸ Dies bedeutet jedoch nicht, dass die Arbeit weniger anstrengend und ungefährlich geworden wäre. Die Maschinen lärmten und erhöhten die Gefahr einer Staublunge. Die teilweise über 30 Grad steigende Hitze blieb ein bestimmender Faktor. Es kam weiterhin zu zahlreichen Steinschlägen, Verschüttungen, Methangas- und Kohlenstaubexplosionen und anderen Unfällen.⁴⁹ Bei allem blieb Bergarbeit schweißtreibende und schmutzige Arbeit. Denn sie war „Umgang mit der Natur, die nirgends das Gleichmaß aufweist, das andere Produktionsstätten bieten“⁵⁰.

Dieser Umgang mit der Natur manifestiert sich nicht nur, wie am Anfang dieses Abschnitts besprochen, an der landschaftlichen

Oberfläche. Unter der Erde hat sich durch die Tätigkeit des Menschen ein weitverzweigtes Netzwerk aus Schächten und Strecken gebildet, dessen Ausmaße für den Laien kaum vorstellbar sind. Bis zu 1.500 Meter tief und hunderte Kilometer lang erstreckt sich das Grubenlabyrinth des Ruhrgebiets. Das Leben über Tage war seit der Industrialisierung vollkommen von der Arbeit unter Tage abhängig. Anschaulich wurde dieses Abhängigkeitsverhältnis anhand der Kohle, die tonnenweise erst aus der Grube, dann in die Keller und schlussendlich in die Öfen gescheffelt wurde. Man sah diesem lebenswichtigen Produkt nicht an, welche Arbeit in ihm steckte, welche physische, intellektuelle und psychische Anforderungen zu seiner massenhaften Förderung bewältigt werden mussten. Obwohl zwischen über Tage und unter Tage meist ebenso viele Meter lagen wie zwischen Zechensiedlung und Stammkneipe, wurden auch diese beiden Sphären wie unterschiedliche Welten behandelt. Szejstecki war in beiden zuhause. Sein Bild des Ruhrgebiets umfasste also die Sphären der Kunst sowie der Arbeit und analog dazu die superfizielle sowie die subterrane Landschaft. Sein Bedürfnis, den Raum „so umfangreich wie möglich“⁵¹ darzustellen, machte sichtbar, was ohne ihn nicht augenfällig geworden wäre. Er gab der selbst für die Bergmänner in seiner Gesamtheit unsichtbaren Welt eine sinnlich erfahrbare Form und förderte Bergbaupanoramen zutage, an denen die Verbindung beider Welten sichtbar wurde als an einem Stück Kohle. So schloss er die Exteriorität der Landschaft im Ruhrgebiet auf und eröffnete einen Blick in die Innenschichten der von Bergmännern bearbeiteten Natur als lebendige Struktur.

4. Die geologische Durchsehung der Bergbaupanoramen

Unter Bergbaupanorama versteht Szejstecki „eine Landschaftsdarstellung mit einem zusätzlichen Blick in das Innere der Erde, die einen Blickwinkel von mindestens 90 Grad bietet.“⁵² Sie zeigen nicht nur die Landschaftsoberfläche, sondern der Blick der Betrachtenden durchdringt in den Bildern die Gesteinsschichten bis in die Untiefen des Ruhrgebiets, wo sich das weitverzweigte Grubensystem als in der Regel unsichtbare Stadt unter der Stadt offenbart. Die zwei stets getrennt betrachteten Welten – nun die über und die unter Tage – verbindet er zu einer sinnlich anschaulichen Ganzheit. Die genaue Angabe der Gradzahl des Blickwinkels deutet bereits an, dass Szejstecki seine Bergbaupanoramen mathematisch kalkulierte, um einen perspektivisch korrekten Aufbau zu erzielen. Um den Weitblick eines Panoramas zu reproduzieren, muss ein extrem umfangreiches Koordinatennetz gebildet werden, in dem „der Raum als die Beziehung eines Hier (Augenpunkt) zu einem Dort (Fluchtgebilde) aufgespannt“⁵³ wird. (Abb. 3) Voraussetzung dafür ist eine akribische Recherche über die Beschaffenheit des real existierenden Raumes über und unter Tage, der in einen Bildraum übersetzt werden soll. Das Grundlagenmaterial für diese Raumkonstruktion setzt sich aus zwei Hauptgruppen zusammen:

1. „Die Tektonik und das Grubengebäude“, also Unterlagen aus dem Bereich der Geologie (Flözlagen, Gesteinsarten sowie deren Schichtung) und des Bergbaus (Grubenrisse der Markscheidereien im Grund- und Aufriss, um Schächte, Strecken, Schrägbaue und Abbaubetriebe unter Tage korrekt zu verorten);
2. „Die Landschaft“, also Kartenmaterial zu Verkehrsnetzen, Bebauung, Topografie sowie – insofern dem Betrachterstandpunkt die Vogelperspektive zugeschrieben wird – Luftfotografien⁵⁴.

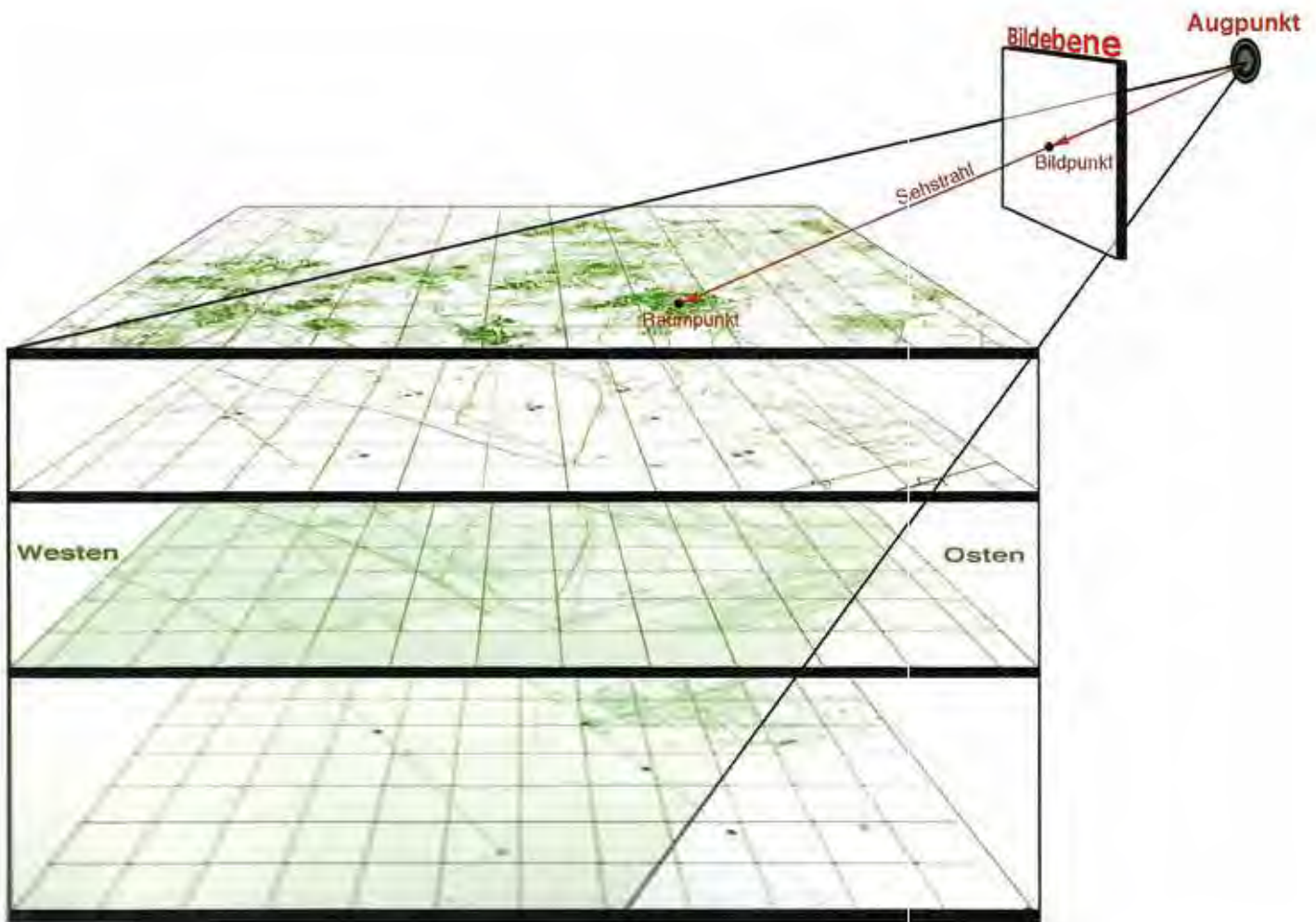


Abb. 3: Schaubild zur perspektivischen Umwandlung des Grundlagenmaterials für das Bild Haus Reck/Schacht Lerche. 1998. (© Szejstecki, Repro nach Szejstecki 1999, S. 31)

Da dieses Material teilweise nicht öffentlich zugänglich ist, profitierte Szejstecki hier auch nach seinem Ruhestand von seinen Beziehungen in diverse Bergbauämter. Für das rein digital ausgeführte Spätwerk „Haus Reck/Schacht Lerche“ beispielsweise bekam er Kartenmaterial vom Kommunalverband Ruhrgebiet und bediente sich aus den „Beiträgen zur Tiefentektonik des Ruhrkarbons“ vom Geologischen Landesamt in Krefeld.⁵⁵ „Alle bisher ausgewählten bzw. eingescannten Unterlagen wurden auf den gleichen Maßstab gebracht und in ein Raster eingefügt. Mit einem eigens dafür erstellten Programm wurden nun die verschiedenen Horizontal- bzw. Vertikalschnitte perspektivisch verzerrt. Verzerrt im Sinne der Zentralprojektion, wonach ein Sehstrahl von dem Augpunkt ausgehend auf einen Punkt im Raum trifft. Zwischen Augpunkt und Raumpunkt wird die Bildebene aufgebaut und in ihr der Punkt festgehalten, an dem der Sehstrahl auf die Bildebene trifft.“⁵⁶

Die geologischen Grundrisse werden dabei in Kombination mit den entsprechenden Aufrissen der konkret vorhandenen Gesteinsschichtungen zu einem dreidimensionalen Raumgebilde verbunden. Gleichzeitig werden geologische Störungen und Faltungen, also durch die Kontinentalplattenverschiebung verursachte Brüche und Krümmungen innerhalb der Gesteinsschichten, wiedergegeben. So setzt Szejstecki tektonische Bewegung ins Bild und führt die künstlerische Auseinandersetzung mit geologischer Morphologie als „naturgeschichtliche Demonstration der endo- und exogenen Kräfte“ und „exemplifizierter Erdge-

schichte, ja letztlich Geschichte aller Lebewesen“⁵⁷, wie sie Pieter Bruegel der Ältere, Andrea Mantegna, Giovanni Bellini, Joachim Pattenir und Herri met de Bles an der sichtbaren Oberfläche betrieben, in ungeahnter Tiefe fort.

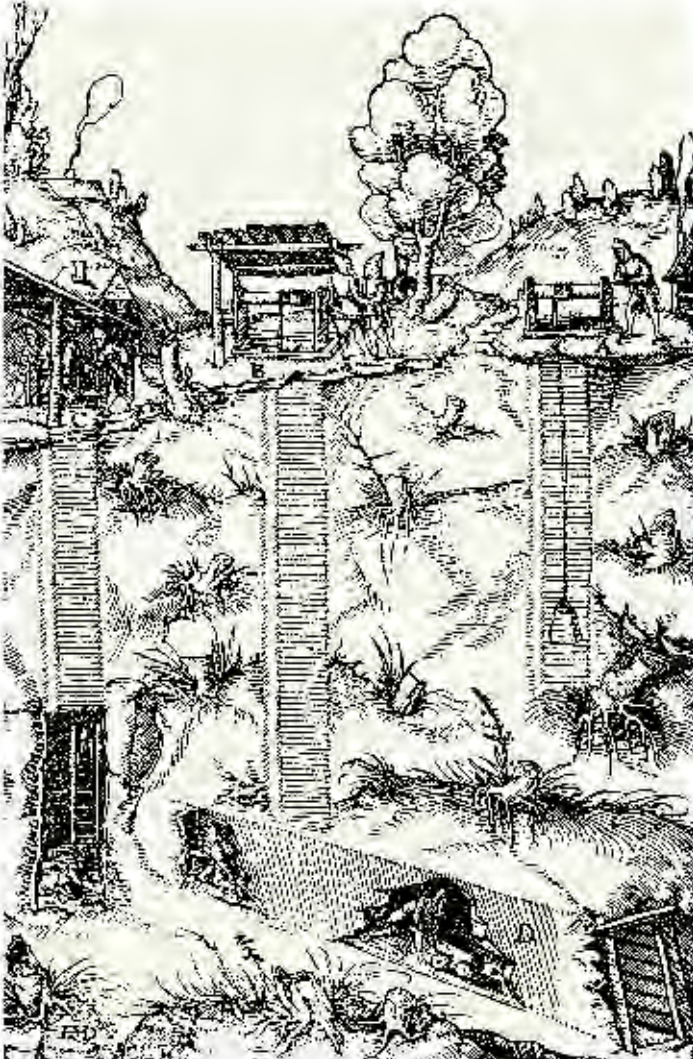
Der Betrachterstandpunkt wird nach verschiedenen Kriterien festgelegt. Entscheidend ist zunächst, welche Teile der Landschaft und welche Teile des Erdreichs der Künstler zeigen möchte. Hat er sich entschieden, kann er den Betrachterstandpunkt im geodätischen Koordinatennetz sowie im Verhältnis zum Meeresspiegel frei bestimmen.⁵⁸ Die korrekte perspektivische Konstruktion seiner Bilder stellt ein großes Anliegen für den akribisch vorgehenden Künstler dar. Vermutlich ohne es zu wissen, hat er so die lateinische Bedeutung des Begriffs Perspektive, nämlich „mit dem Blick durchdringen, deutlich sehen, erkennen, wahrnehmen“⁵⁹, oder auch Dürers „Durchsehung“⁶⁰, wortwörtlich genommen. Deshalb kann zurecht von einer den Werken Szejsteckis eigenen geologischen Durchsehung gesprochen werden, also einer perspektivischen Projektion, die im Bild jeweils bestimmte geologische Merkmale ansichtig macht, die mit dem bloßen Auge nicht erkennbar wären.

In den Bergbaupanoramen versinnlicht Szejstecki die „physisch-räumliche Einschreibung sozialen Handelns“⁶¹ der oben spezifisch erläuterten Region. Sie sind Ausdruck der produktiven Stoffwechselung des Menschen mit der Natur in der besonderen Form des Bergbaus, die dem Ruhrgebiet sein unverwechselbares Aussehen gab.

4.1 Historische Vorläufer subterrainer Landschaften

Mit der Industrialisierung begann die politische und soziale Rolle der Bergarbeiter drastisch an Bedeutung zu gewinnen, weswegen sie als Typus eines hart arbeitenden und ausgebeuteten Menschen Einzug in die Bilderwelt erhielten.⁶² Die Geschichte des Bergbaus reicht jedoch zurück bis in die Antike. Bereits Plinius widmete den Erzen und dem Bergbau fünf Bände seiner ca. 77 erschienenen „Naturalis historia“.⁶³ Besonders in Deutschland hat sich Georgius Agricola um die wissenschaftliche Grundlegung des Berg- und Hüttenwesens verdient gemacht. Auf seinem ein Jahr nach seinem Tod 1556 veröffentlichten Hauptwerk „De Re Metallica Libri XII“ baut die gesamte Entwicklung des neuzeitlichen Bergbaus auf.⁶⁴ Es ist im Kontext des hierauf folgenden Abschnitts zum Verhältnis von Kunst und Arbeit darauf hinzuweisen, dass Agricola selbst noch von „Bergbaukunst“⁶⁵ sprach und besonders betont, dass zum Bergbau „ein besonders großer Verstand und weitaus mehr Kunst als Arbeit gehört“⁶⁶. Auch Szejsteki betont im Interview mit Ursel Maxisch, dass man unter Tage den „ganzen Verstand anwenden muss, um überhaupt zurechtzukommen“, und man nicht nur kräftig, sondern auch schnell denkend und geschickt sein musste.⁶⁷

Abb. 4: Rudolf Manuel Deutsch: Holzschnitt aus *De re metallica libri XII*, 1556, Buch V, S. 72. (© Ruprecht-Karl-Universität Heidelberg, Universitätsbibliothek)



Im Rahmen dieser Arbeit sind besonders die Agricolas Werk zahlreich beigegebenen Holzschnitte hervorzuheben (Abb. 4). Im Vergleich zu den Werken Szejstekis tritt klar die Gemeinsamkeit des Erdschichten durchdringenden Blickes hervor; die geologische Durchsehung. Bei Agricola jedoch führte die Frontalität des Blickwinkels dazu, dass die subterrane Landschaft sich nicht in seiner perspektivischen Tiefe erschließt, sondern in der Flächigkeit begrenzt bleibt. Zumal die im Erdreich eingeschlossenen Baumstümpfe sozusagen auf eine Ex-Landschaft verweisen, erzeugt erst die Durchsichtigkeit des geologischen Materials perspektivische Weite, wodurch das Gestein den Anschein einer ästhetischen Landschaft bekommt. Bei Agricola liegt der Fokus der Betrachtung klar auf den ingenieurtechnischen Errungenschaften des Bergbaus. Zu betonen ist jedoch, dass es sich bei den Holzschnitten um didaktische Illustrationen, bei den Bergbaupanoramen Szejstekis um ästhetische Vergegenwärtigungen des Bergbaus handelt.

Eine noch frühere Darstellung, die ebenfalls überraschende Parallelen aufweist, ist das vermutlich 1490 entstandene Titelblatt

Abb. 5: Unbekannter Künstler: Titelseite des *Kuttener Kanzionales*, 1490, kolorierte Handschrift, 69 x 45 cm. (© Österreichische Nationalbibliothek, Wien)



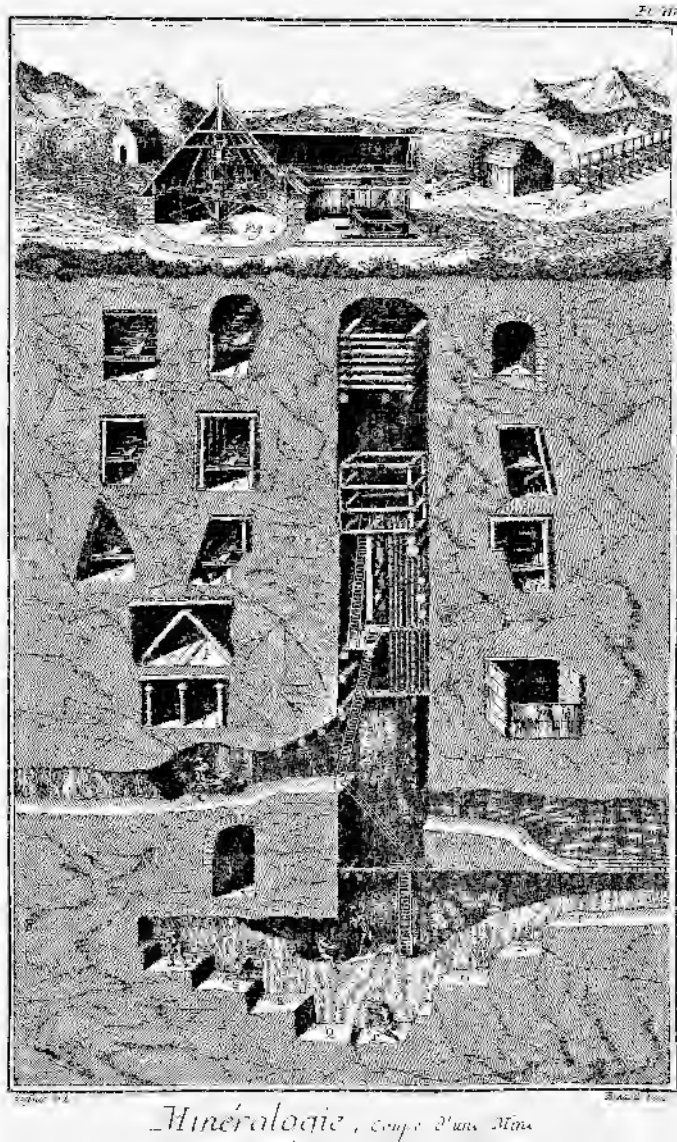


Abb. 6: Unbekannter Künstler: Ansicht eines Bergwerks aus der Encyclopédie von Diderot und d'Alembert, 1768, Band 5, Blatt 3. (© Bibliothèque nationale de France)

des Kuttenger Kanzionale, auf dem der böhmische Bergbau illustriert werden sollte. (Abb. 5) Hier erscheint die subterrane Landschaft jedoch lediglich als steiler Hang aus dicht gedrängten Steinen, durch deren Hohlräume sich die Bergarbeiter zwängen. Von landschaftlicher Perspektivität wäre hier lediglich beim Blick durch die Fenster am oberen Bildrand zu sprechen, wo in der Ferne prächtige Burgen die Resultate der untätigen Wertschöpfung anzeigen. Die subterrane Landschaft jedoch bleibt der Flächigkeit verhaftet.

Eine Reihe von Bildnissen dokumentieren ebenfalls die Vorgänge unter Tage. Jedoch sind selbst in den Bildern aus dem 18. und 19. Jahrhundert Vermeidungsstrategien bei der perspektivischen Darstellung erkennbar. Bis hin zu den Illustrationen der „Encyclopédie“ von Diderot und d'Alembert erscheint das Subterrane als etwas strikt von der superfiziellen Landschaft getrenntes und somit unlandschaftliches Gebilde. (Abb. 6) Es sind abgegrenzte Räume ohne landschaftliche Ruhe und weit schweifende Horizontlinie. Diese Charakteristika bleiben der Oberfläche vor-

behalten. Alles, was hier nicht durch Tunnelbauten erschlossen ist, wird als ästhetische Leerstelle gegeben oder durch inhaltslose Schraffuren verbildlicht. Auch hier fehlt es zur Erzeugung einer subterrane Landschaft an geologischer Durchsehung. Erst Szejstecki wird aus diesen Leerstellen ästhetische Landschaften schaffen.

Außerdem baut Szejstecki klar auf den Errungenschaften des Markscheidewesens auf. Die stets der Zweidimensionalität verhafteten Grubenrisse werden durch die Anwendung zentralperspektivischer Techniken zur Räumlichkeit gebracht. Künstlerische Phantasie und mathematische Kalkulation fügen die flachen Grund- und Aufrisse zu einer dreidimensional erscheinenden Projektion zusammen. In seinen „Essays über die Landschaftsmalerei“ erkennt Max Friedländer vollkommen richtig, was auch bei diesem Vergleich gilt: „Der Landmesser, der Kartograph befriedigt praktische oder gelehrte Bedürfnisse, in dem er zuverlässig Ortsdaten liefert. Blicken wir jedoch von irgendeinem Standpunkt auf das Gelände, so gewinnen wir ein anderes Bild als das sachlich aussagende der geographischen Karte, ein Bild, das sich zu der Karte verhält wie ein Gedicht zu einem Berichte.“⁶⁸

4.2 Bergwerk Westerholt

Ein zentrales Werk in Szejsteckis Œuvre markiert diesen Übergang vom Bericht zum Gedicht. Das 1983 entstandene Bild „Bergwerk Westerholt“ ist ein entscheidender Brückenstein, ohne den seine Kunst nicht möglich geworden wäre. (Abb. 7) Die Zeichnung⁶⁹ zeigt das 80 Kilometer lange und bis zu 1.200 Meter in die Tiefe gehende Streckennetz, welches die Zechenstandorte Westerholt, Bergmannsglück, Polsum und Altendorf zum Verbundbergwerk Westerholt zusammenfügt. Pro Tag wurden dort 22.000 Tonnen Rohkohle gefördert, von denen die Hälfte nicht verwertbar war und „auf Halde“ gekippt wurde, während der restliche Teil in die umliegenden Kraftwerke, in die Kokereien oder direkt in die Haushalte gebracht wurde.⁷⁰ Das Grubengebäude erstreckt sich über vier Sohlen, also horizontale Ebenen, die nach Tiefenniveau gegliedert werden. Im Bild sind die jeweiligen Schächte und Blindschächte, also solche, die nicht bis an die Oberfläche führen und nur zur vertikalen Verbindung der horizontalen Strecken genutzt werden, mit den entsprechenden Nummern ausgestattet. Ebenso die Kohlereviere, in denen aktiv abgebaut wird. Die geschwungenen schwarzen Linien markieren die unterschiedlichen Flöze (Dickebank, Auguste Viktoria, Zollverein, Wilhelm, Robert, Gustav), die roten Linien zeichnen die geologischen Störungen nach. Das ganze Grubengebäude basiert auf den Rissen der Markscheiderei, die Szejstecki nach dem oben erläuterten Schema zu einem Gesamtbild zusammenfügte.

Betrachten wir die superfizielle Landschaft von links nach rechts, so erkennen wir zunächst ein markantes Wahrzeichen, den 72 Meter hohen und in Stahlbetonweise errichteten Hauptförderschacht Westerholt 3, der die beiden kleineren Fördertürme in klassischer Stahlkonstruktion beinahe vollständig verdeckt, sowie die umliegenden Zechensiedlung, in der auch Szejstecki wohnte. Die angrenzenden schwarzen Strecken markieren das Schienennetz, auf dem heute die Züge des Personennahverkehrs zwischen Haltern am See und Wuppertal pendeln. Unmittelbar rechts daneben ragt der 300 Meter hohe Schornstein des angrenzenden Kohlekraftwerks hervor, der 2003 gesprengt wurde. Wandert der Blick weiter nach rechts, vorbei an den Zechensiedlungen des Stadtteils Gelsenkirchen Hassel, begegnet er den

zwei ehemaligen Fördertürmen der Zeche Bergmannsglück. Dahinter beginnt, lediglich getrennt durch die Auffahrtsschleifen der Bundesautobahn A 52 die Raffinerie der Ruhr Oel GmbH. Angrenzend liegt die Halde Oberscholven; mit 140 Metern die höchste künstliche Erhebung im Ruhrgebiet. Wiederum angrenzend befindet sich das Kraftwerk Scholven mit seinen dampfenden Kühltürmen; damals eines der leistungsstärksten Steinkohlekraftwerke Europas.⁷¹ Auf selber Höhe zur vorderen Spitze des Landschaftsplateaus ragt der Turm der St. Bartholomäuskirche aus der Polsumer Altstadt heraus. Rechts davon steht der mittlerweile demontierte und in Haiger Burbach wieder errichtete Stahlförderturm der Schachanlage Polsum. Etwas oberhalb auf der anderen Seite der A 52 im Marler und Dorstener Umland – welches für ein späteres Werk von Szejstecki von großer Bedeutung ist – befinden sich schlussendlich noch die abgerissenen Betonfördertürme des Schachts Altendorf. Sämtliche Schächte sind heute verfüllt, die Zechen stillgelegt.

Es ist bemerkenswert, dass Szejstecki diese Landmarken eingefügt hat, sind sie doch im Prinzip unnötig, da das Bild nicht als ästhetisches Kunstwerk, sondern für den Gebrauch im aktiven Bergbaubetrieb geschaffen wurde. Hier bietet es sich an, aufgrund der lebhaften Schilderung, den Künstler selbst den Her gang schildern zu lassen:

„Zu der Zeit, die Mechanisierung befand sich auf einem Höhepunkt, begann man den Betrieb unter Tage mit Elektronik auszustatten. Ein Beispiel war die Grubenwarte. [...] Die Hauer in der Grubenwarte standen mit dem Betrieb unter Tage über Funk in Verbindung und saßen vor einem Bildschirm, auf dem eine schematische Darstellung des jeweiligen Betriebspunktes zu sehen war. Das setzte ein räumliches Vorstellungsvermögen voraus, Phantasie könnte man auch sagen. Da kam unser Bergwerksdirektor Dr. Wolfgang Breer auf die Idee, ein Bild für die Grubenwarte machen zu lassen, das die Betriebspunkte in sogenannter Zentralprojektion darstellen sollte. Er beauftragte damit die Markscheidererei oder besser gesagt das Vermessungswesen des Bergwerks. Die Vermessungssteiger standen vor einer unlösbaren Aufgabe und mußten passen. Der erste Vermessungssteiger Hubert Alda, ein Freund von mir, ließ mich kommen und fragte, ob ich diese Aufgabe übernehmen wolle. Ich zögerte erst, weil ich so etwas noch nie gemacht hatte. Sagte aber dann zu, um es wenigstens zu versuchen. Das konnte ich natürlich nicht auf der Zeche machen. Wozu hatte ich denn ein so großes Atelier?“⁷²

1983 stand Szejstecki kurz vor der Pensionierung und hatte sich bereits als Künstler profiliert. „Und so ging ein Traum von mir in Erfüllung. Ich durfte während meiner Arbeitszeit Kunst machen. [...] Natürlich habe ich mich überhaupt nicht beeilt.“⁷³ Diese Muße hatte nebenbei zur Folge, dass ein misstrauischer Vorgesetzter ihn im Atelier besuchte, um den Fortschritt zu überprüfen.

Mit der zentralperspektivischen Darstellung von oberflächlicher Landschaft war der Künstler bereits vertraut. Die technische Lösung dieser neuen Herausforderung beschreibt Szejstecki selbst am treffendsten:

„Ich ging wie folgt vor: Zuerst nahm ich einen entsprechenden Ausschnitt aus dem Stadtplan und legte über diesen ein Koordinatennetz. Auf meinem Zeichenblatt machte ich dasselbe in Form eines perspektivisch verzerrten Planes, der als Dach eines vierstöckigen Gebäudes dienen sollte. In die verschobenen Quadrate übertrug ich alle Einzelheiten der Landschaft. In die drei darunterliegenden Etagen legte ich jeweils einen sogenannten Sohlen Grundriss auf dieselbe Weise an. Durch Farben wurde das ganze

noch verdeutlicht, es sah aus, wie ein vierstöckiges Gebäude aus der Vogelperspektive gesehen. Hubert Alda ging mit dem Ergebnis mit mir zum Chef und dieser war nach gründlicher Betrachtung mit dem Bild sehr einverstanden. Ich bekam ein Lob und sogar eine Prämie. Ich erzähle das alles so ausführlich, weil das der Einstieg zu meinen späteren Bergbaupanoramen war. [...] Es dauerte nicht lange, bis sich die nächste Schachanlage meldete, mit der Frage, ob ich ein ähnliches Bild für sie machen könne. Ich mußte dann immer mit dem Werkschef und dem Markscheider der Anlage verhandeln, also auf höchster Ebene.“⁷⁴

Zufrieden war Szejstecki mit dem Werk jedoch nicht. Das hatte jedoch nichts damit zu tun, dass das Bild in einem Nutzungszusammenhang stand, sondern viel eher damit, dass der Raum begrenzt blieb und das Bild keine „richtige Zentralprojektion“⁷⁵ darstellte. Als Künstler ging es ihm, wie bereits oben vermerkt, darum, den Raum „so umfangreich wie möglich“ darzustellen. Zwar ist die Ansicht des Erdinneren bereits für das Bild konstituierend, die subterrane Landschaft bleibt jedoch in stockwerkartigen Feldern begrenzt und von der oberflächlichen Landschaft getrennt. Es handelt sich im wahrsten Sinne um ein Gruben-„Gebäude“, nicht um eine Landschaft unter der Erde. Erst die konsequent angewandte geologische Durchsehung sollte den subterranean Raum in seiner homogenen Unendlichkeit erschließen.

4.3 Der Marler Graben

Mit dem Bild des „Marler Grabens“ (1986/87 fertiggestellt, 1993 koloriert) ist schon drei Jahre nach Vollendung des Bildes „Bergwerk Westerholt“ der Sprung zum Gedicht, um in Friedländers Metaphorik zu bleiben, vollzogen. (Abb. 8) Es entstand nach der Pensionierung Szejsteckis und steht in keinem Nutzungszusammenhang außerhalb der ästhetischen Anschauung, die es wiederum nicht zwecklos macht, wie später zu erläutern sein wird. Die wesentlichen Züge des als Vorgänger aufzufassenden Bildes wurden übernommen und um einen für die Landschaftsmalerei entscheidenden Faktor erweitert; den sich weit in die Ferne erstreckenden Horizont samt Fluchtpunkt, zu dem hin sich auch die subterrane Landschaft hin verkürzt. Erst durch dieses verbindende Merkmal der geologischen Durchsehung verschmelzen die superfizielle und die subterrane Landschaft zu einer ästhetischen Gesamtheit. Das Bild hat seine didaktisch-illustrativen Grenzen verloren und erstreckt sich in die potenzielle Unendlichkeit des Raumes.

An der Horizontlinie prallt der in einer für das Ruhrgebiet typischen Manier gestaltete Himmel auf die superfizielle Landschaft. Am linken Bildrand strömt der Regen, während in der Mitte und rechts bereits kräftige Sonnenstrahlen durch die Wolkendecke brechen und sich dicke Schwaden des an die Zeche Fürst Leopold angegliederten Hochdruckkraftwerks vor die Quellwolken schieben. Solche markanten Eigenarten setzte Szejstecki „als Symbol der Industrielandschaft“ ins Bild.⁷⁶ Wohlgermerkt ließ Szejstecki die Sonnenstrahlen ganz klar an der Oberfläche der superfiziellen Landschaft enden, wie man an der die Mittelachse durchkreuzenden Fahrbahn sieht. Das Licht reicht nicht hinein in die „ewige Nacht“, wodurch sich zumindest dem genauen Auge eine Trennung der beiden Landschaftsebenen andeutet. Weit im Hintergrund, fast an der Horizontlinie, erblicken wir wieder die qualmenden Schlote des Kraftwerks Scholven, die Spitze der St. Bartholomäuskirche neben der Schachanlage Polsum sowie den markanten Förderturm des Bergwerks Westerholt neben dem

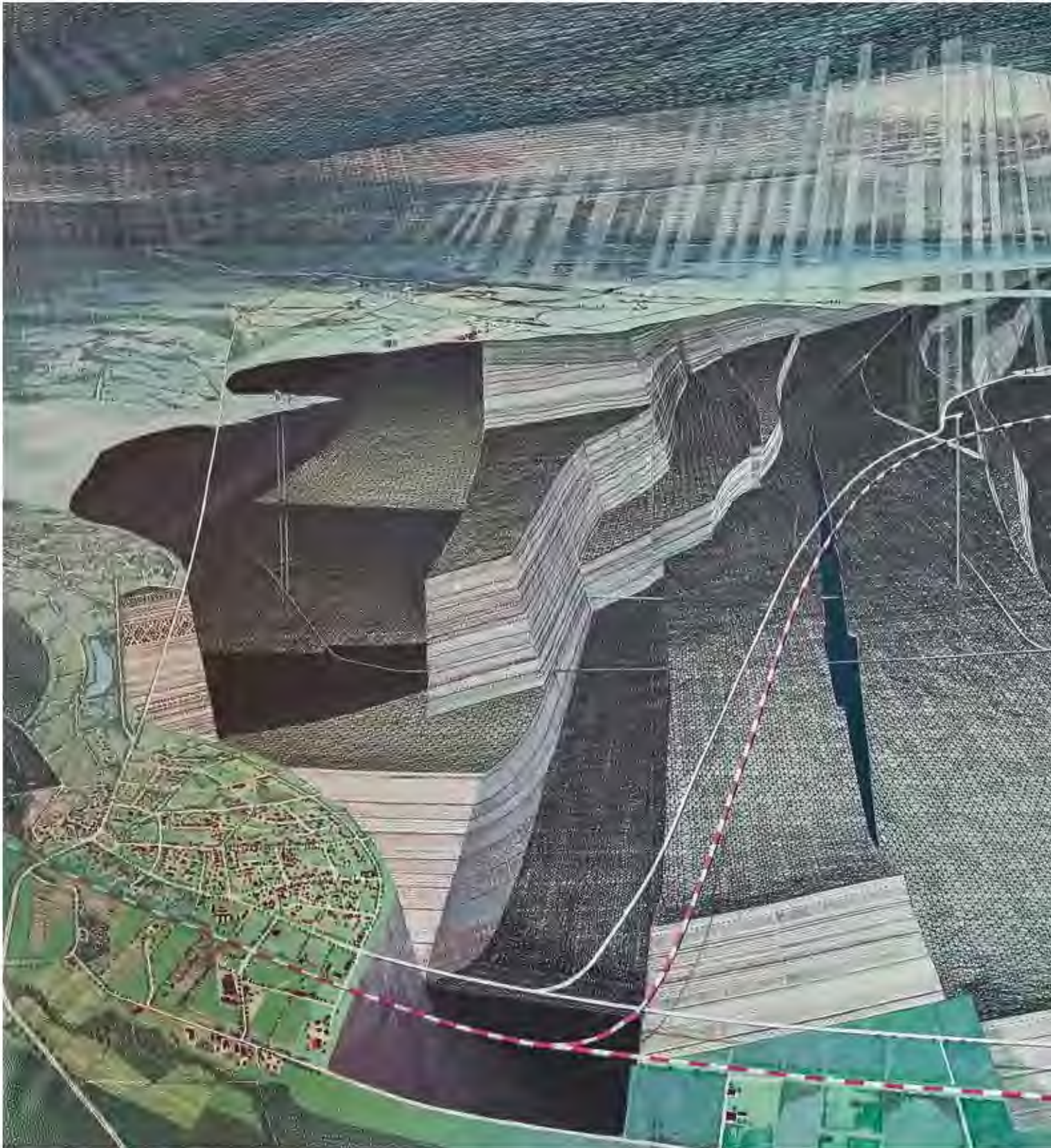
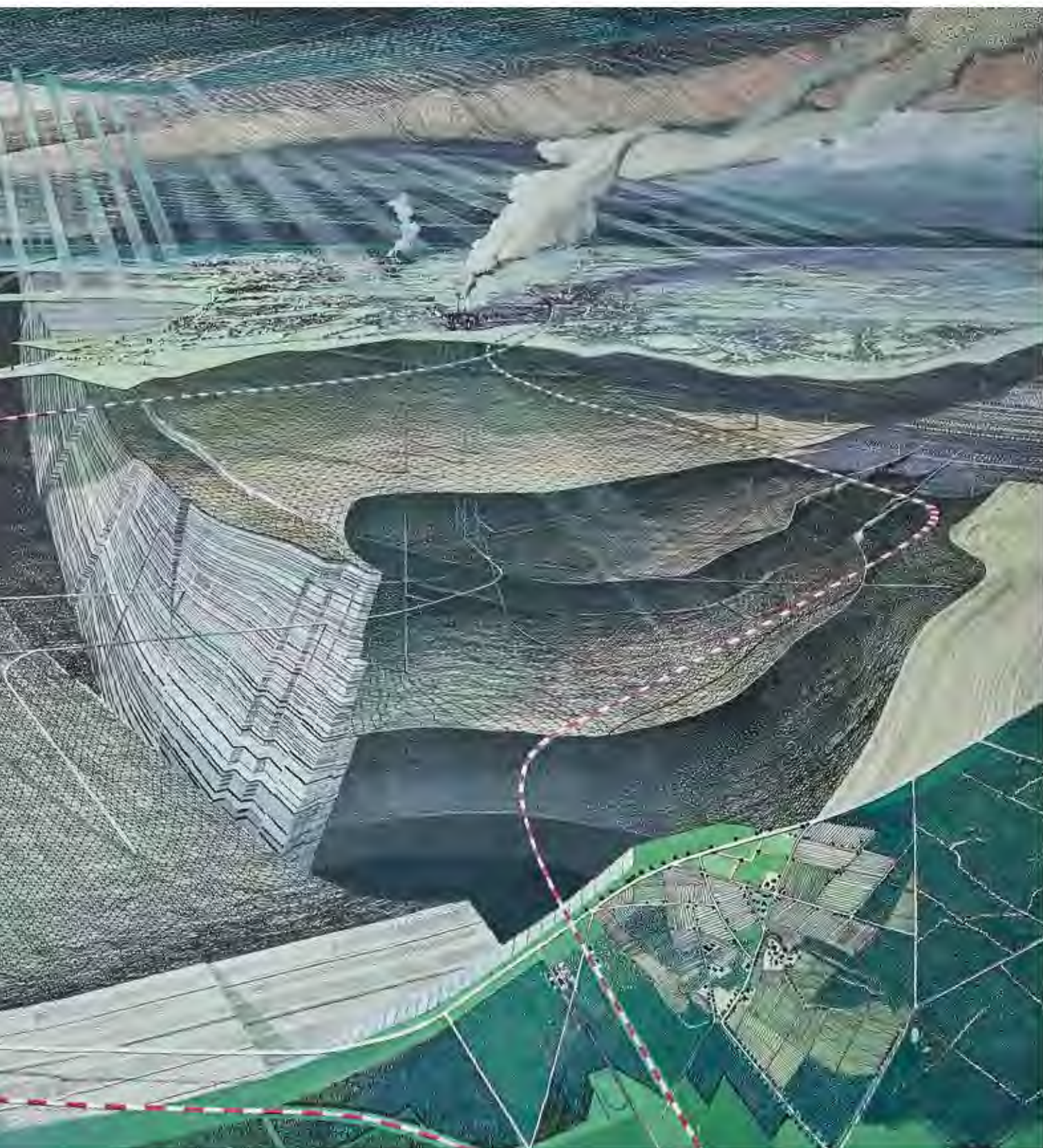


Abb. 8: Manfred Szejstecki: *Der Marler Graben*, 1986-1993, Tusche und Aquarell auf Karton, 200 x 348 cm. (© Montanhistorisches Dokumentationszentrum beim Deutschen Bergbau-Museum Bochum)

heute gesprengten Schornstein, also eben jenen Ausschnitt des zuvor besprochenen Bildes. (Abb. 9) Hinter der Zeche Fürst Leopold sind die beiden Auto- und Zugbrücken über den Wesel-Datteln-Kanal sowie die Lippe zu erkennen, welche das anhand seiner drei prominenten Kirchen erkennbare Dorsten mit Her-

vest verbinden, das wiederum durch den rechts der Zeche gelegenen Blauen See sowie die Martin Luther Kirche identifiziert werden kann.

Obwohl Landschaft meistens als „ländlich konstruiert“ beschrieben wird, worin „Repräsentanzen des Urbanen wie Industrie,



Autobahnen und Großstädte“ als störend und als „Landschaftszerstörung“⁷⁷ beschrieben werden, schafft Szejstecki eine harmonische Landschaft mit Industrie und Autobahnen, indem er sie mittels geologischer Durchsehung in einem erweiterten Ausschnitt zeigt. All die störenden Faktoren erscheinen so als bruch-

lose Elemente der Landschaft. Aus der Entfernung wird die industriell störende Anlage der Zeche zum Teil einer als schön und harmonisch wahrgenommenen Szenerie. „Die Landschaft schluckt alles, was sich aus ihr heraus und ihr entgegensetzt, sie verleiht es sich ein. Sie ist die anschauliche Totalität aller mögli-



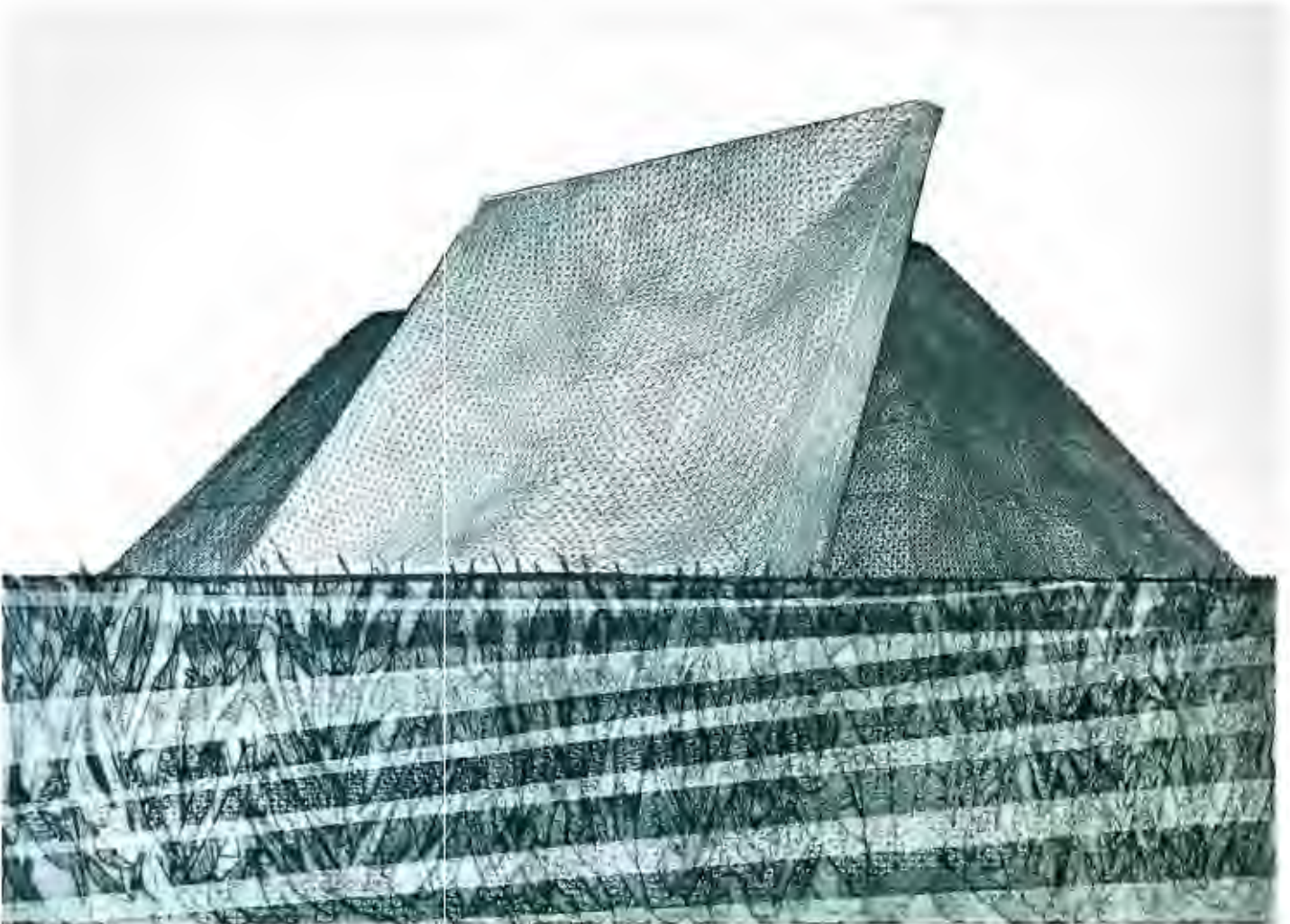
Abb. 9: Manfred Szejstecki: *Der Marler Graben (Detail)*, 1986-1993, Tusche und Aquarell auf Karton, 200 x 348 cm. (© Montanhistorisches Dokumentationszentrum beim Deutschen Bergbau-Museum Bochum)

chen in sie eingehenden Elemente.⁷⁸ Obwohl Straßen, Schienen, Flüsse und besonders die Strecken unter Tage als homogenes Wegnetz im Gesamt des weiträumigen Landschaftsausschnittes integriert sind, ist ihre Bedeutung nicht zu unterschätzen. Sie durchmessen nicht nur den Raum und zeigen Distanzen an, sondern können als menschengemachte feste „Bahnen“ aufgefasst werden, welche die stromhaft fließenden Bewegungsmuster des

Menschen sowohl über als auch unter Tage lenken, sein Leben also auf nicht zu unterschätzende Weise prägen.⁷⁹

Das Grundlagenmaterial ist ebenfalls mit der eingangs erläuterten Akribie recherchiert worden wie die Zeichnung des „Bergwerks Westerholt“. Hinzu kommt besonders die geologisch exakte Wiedergabe der unterschiedlichen Gesteinsarten in den klippenartigen Störungen: gestrichelte Linien bedeuten Tonschiefer, gepunktete Sandstein und die Mischung aus beiden Sandschiefer.⁸⁰ Jedoch wird klar, dass durch die nicht mehr vorhandene Zweckgebundenheit innerhalb des Bergbaus, also mit dem Eintritt in das Reich des Ästhetischen, ein neues Maß an Gestaltungsfreiheit gewonnen wurde. Die sonst in spröden Datenblättern vermittelten Informationen werden durch die geologische Durchsehung zur steilen Klippe der geöffneten Landschaft. Das Kartenmaterial ist zwar seinem ursprünglichen Zweck verfremdet, allein dadurch wird es jedoch nicht zwecklos. Die vom Künstler autonom getroffene Wahl, welche Teile der Landschaft und welche Teile der Tektonik sichtbar gemacht werden sollen, ist hier auf geologische Besonderheiten gefallen, die sich durch hohe Verwürfe auszeichnet. Wir können mit einem Blick erfahren, was tausende Jahre der Kontinentalplattenverschiebung bewirkten. In diesem unter der sichtbaren Erdoberfläche verborgenen Graben, der im Alltagsleben der dargestellten Landschaft

Abb. 10: Manfred Szejstecki: *Blatt III der Serie „Architektonische Experimente“*, undatiert, Radierung, 50 x 60 cm. (© Privatsammlung, Reprö: Lukas Schepers)



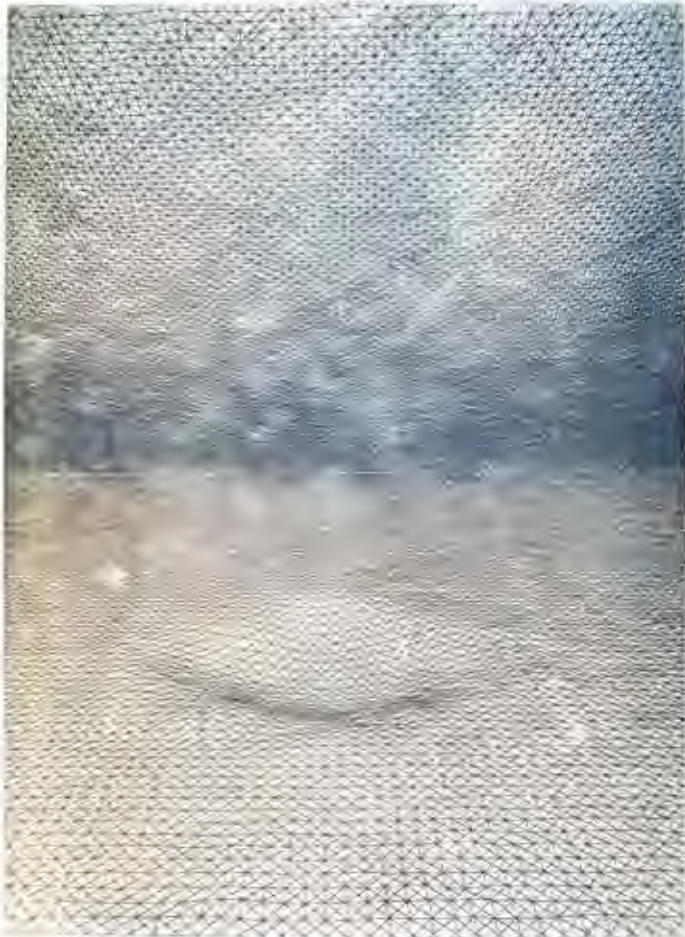


Abb. 11: Manfred Szejstecki: ohne Titel, undatiert, Radierung, 70 x 50 cm (© Privatsammlung, Repro Lukas Schepers).

nur den wenigsten zu Bewusstsein kommen dürfte, verlaufen die von den Bergleuten gegrabenen Strecken, die Szejstecki bereits eigenhändig abgefahren ist. „Wenn wir die Schächte an Fürst Leopold runterfahren, kommen wir in 900 Metern Tiefe zu den Verbindungsstrecken und fahren durch die sogenannte Hervester Störung, ein Abriss von 600 Metern. Wenn wir dann weiter nach links fahren, sehen wir in der Mitte den zukünftigen Schacht im Marler Graben, weiter links kommen wir zu der Blumenthalstörung, 200 Meter Verwurf. Wenn wir da durch sind, kommen wir zu den Schächten Wulfen [links im Bild], dann fahren wir wieder zutage.“⁸¹

Außerdem kommt hier zum ersten Mal in einem großformatigen Bergbaupanorama die Netztechnik zur Geltung, die Szejstecki selbst eine „kleine Erfindung des Zeichners“⁸² nennt. Durch sie entsteht die aus unzähligen kleinen Dreiecken gemachte Struktur der Flöze, also der Kohlenlagerstätten. Glücklicherweise arbeitet Szejstecki in Netenjakobs Film gerade an eben jenem Bilde und demonstriert vor laufender Kamera, wie er die Linien der Netzzeichnungen freihand mit der Tuschefeder zieht – bei einem Bild von 2 x 3,48 Metern ein Akt der beinahe meditativen Versenkung. Durch das unmittelbare Zeichnen per Hand entsteht in enger Verbindung von Kopf und Hand die Möglichkeit zur frei individuellen Gestaltung der Flözstruktur. Szejstecki beschreibt dies, während er zeichnet: „Was meine Hand jetzt macht, das kann im Grunde genommen kein Plotter nachvollziehen. Denn

ich bringe ja eine gewisse Bewegung in die Linie hinein. Ich kann sie so durchziehen, oder so, oder wellenförmig.“⁸³ Dadurch, dass er nach eigenem Empfinden die Linien zieht, trägt jedes Werk seine eigene Handschrift. Wie effektiv diese Technik losgelöst von der Flözdarstellung der Bergbaupanoramen angewandt werden kann, zeigt eine Reihe von Zeichnungen und Radierungen, auf deren ästhetischen Gehalt leider aus Platzgründen nicht vertieft eingegangen werden kann. (Abb. 10, 11) Sie sollen dennoch erwähnt werden, da sie zeigen, wie sich eine aus dem im Bezug zum Bergbau entstandene Technik im Hinblick auf andere Motive künstlerisch verselbstständigen kann.

4.4 Unter Essen

In „Unter Essen“ (1988) greift Szejstecki in noch radikalerer Form den Blick des Bergmannes auf. (Abb. 12) Er versetzt den Betrachterstandpunkt 750 Meter tief unter die Erde im Schacht 12 der ehemaligen Zeche Zollverein, wo sich heute auf dem Gelände des UNESCO-Weltkulturerbes das Ruhr Museum befindet. Szejstecki bezeichnete diese Ansichtswiese als „Fischperspektive“⁸⁴, zumal sich als Tieranalogie wohl eher der wenig positiv besetzte Maulwurf eignen würde.

Die Tuschezeichnung zeigt am oberen Rand prominent die St. Nikolaus-Kirche an der Essener Straße. Die darunterliegende Leerfläche markiert das Hangetal. Wandern wir die von unten gesehene Landschaft vom oberen Bildrand ausgehend herab, erstreckt sich in unglaublicher Kleinteiligkeit die Essener Innenstadt mit all ihren markanten Gebäuden: dem Essener Dom, daran angrenzend das Essener Bistum sowie die alte Synagoge, der Essener Philharmonie und dem Museum Folkwang bis hin zu der am Ufer des Baldeneysees gelegenen Villa Hügel, auf deren Höhe die flözleeren Schichten des Karbons nicht mit der Netztechnik gefüllt wurden.

Hier wird noch deutlicher, was schon vom „Marler Graben“ hätte gesagt werden können: Nicht nur harmonisiert „Unter Essen“ gleichermaßen die Vorgänge menschlicher Arbeit unter Tage wie auch die sich an der Oberfläche abspielenden Lebensvorgänge – beispielsweise die Hektik des Essener Hauptbahnhofs – zu einem für das Landschaftsbild konstitutiven, ruhenden Gesamteindruck, sondern es gibt darüber hinaus auch Aufschlüsse über die tektonischen Bewegungen und Kräfte, die den Aufbau der Erdkruste erzeugt haben. In diesem Fall ist besonders die wellenförmige Faltung der Gesteinsschichten landschaftsbestimmend. Szejstecki macht für das Auge erfahrbar, was Ingenieurgeologen für den analytischen Verstand leisten: „Was den Betrachter von Naturlandschaften sicher am meisten erstaunt, ist die Tatsache, dass die naturräumliche Ordnung, so unverrückbar, statisch und erhaben sie erscheint, Ergebnis dynamischer Prozesse ist, die die Erdoberfläche ständig formen und modellieren. In der Regel erstrecken sich diese Prozesse jedoch über große Zeiträume, für das menschliche Auge nicht wahrnehmbar, für den geologisch geschulten Blick jedoch erahnbar.“⁸⁵

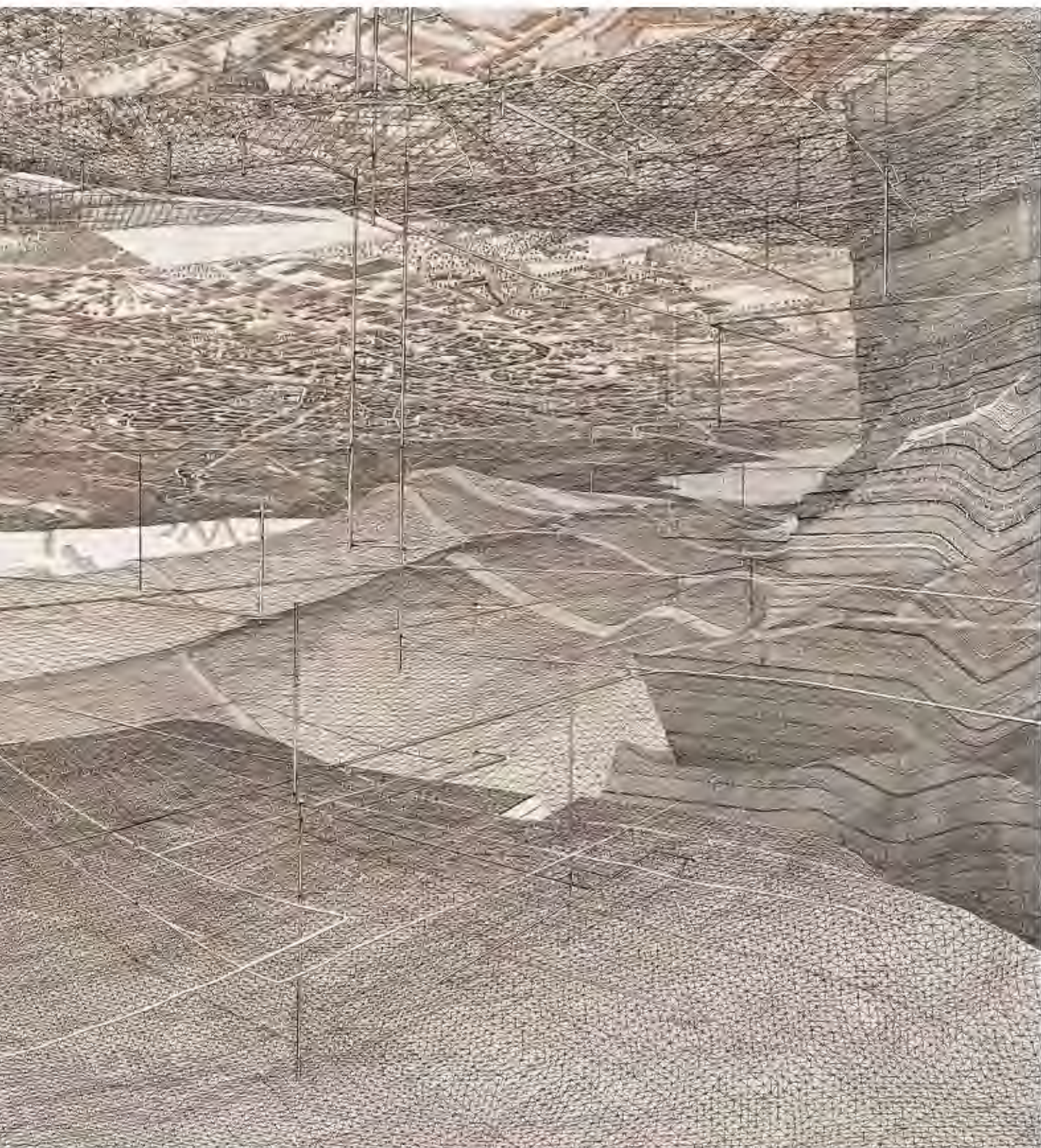
Dass die geologische Durchsehung sich jedoch auf dem Weg in die Erde ungleich der Atmosphäre in Endlichkeit erschöpft, zeigt das wohl einzige großformatige Acrylgemälde mit gleichem Titel (1991). (Abb. 13) Der tiefste Punkt der Erde ist ihr glühender Kern, den Szejstecki hier in einer hexagonalen Kugelstruktur in die Gesteinsschichten hineinragen lässt wie einen mythischen Planeten innerhalb unseres Planeten. In gewisser Weise entspricht Szejstecki so Schellings Wunsch der „Künstler besitze so



Abb. 12: Manfred Szejstecki: *Unter Essen*, 1988, Tusche und Aquarell auf Karton, 240 x 440 cm. (© Ruhr Museum, Essen, Foto: Rainer Rothenberg)

tiefe Kenntnis der Erde, daß er in der Landschaft selbst, die er vor uns ausgebreitet darstellt, uns zugleich die Gründe und Gesetze ihrer Bildung, den Lauf des Flusses, der die Berge und Täler formiert, oder die Gewalt des unterirdischen Feuers darzustellen weiß.“⁸⁶

Festzuhalten ist, dass er hier Erstaunliches, wenn nicht gar Einzigartiges zustande gebracht hat. Dadurch, dass der Betrachterstandpunkt unter die Erde gesunken ist, erscheint der Boden, auf dem wir leben, laufen, fahren, bauen, sterben, selbst als Himmelsgebilde, aus dem streckenartige Verbindungen hinunterrei-



chen in einen Raum, der wie die eigentliche Landschaft anmutet. Die real unmöglich zu erblickende und überhaupt nicht in die Rittersche Definition passende subterrane Landschaft wird zur eigentlichen ästhetischen Landschaft des Bildes. Die Flöze mit ihren wellenförmigen Faltungen und eingezeichneten Ge-

steinsschichten wirken wie weite Hügel und Berge, über die man den Blick zum sich in der Unendlichkeit verlierenden Horizont schweifen lässt. Eine Radierung mit dem bezeichnenden Titel „Herr der Unterwelt“ belegt, dass Szejstecki diese Umkehrung – das Unlandschaftliche als Landschaft, die eigentliche Landschaft

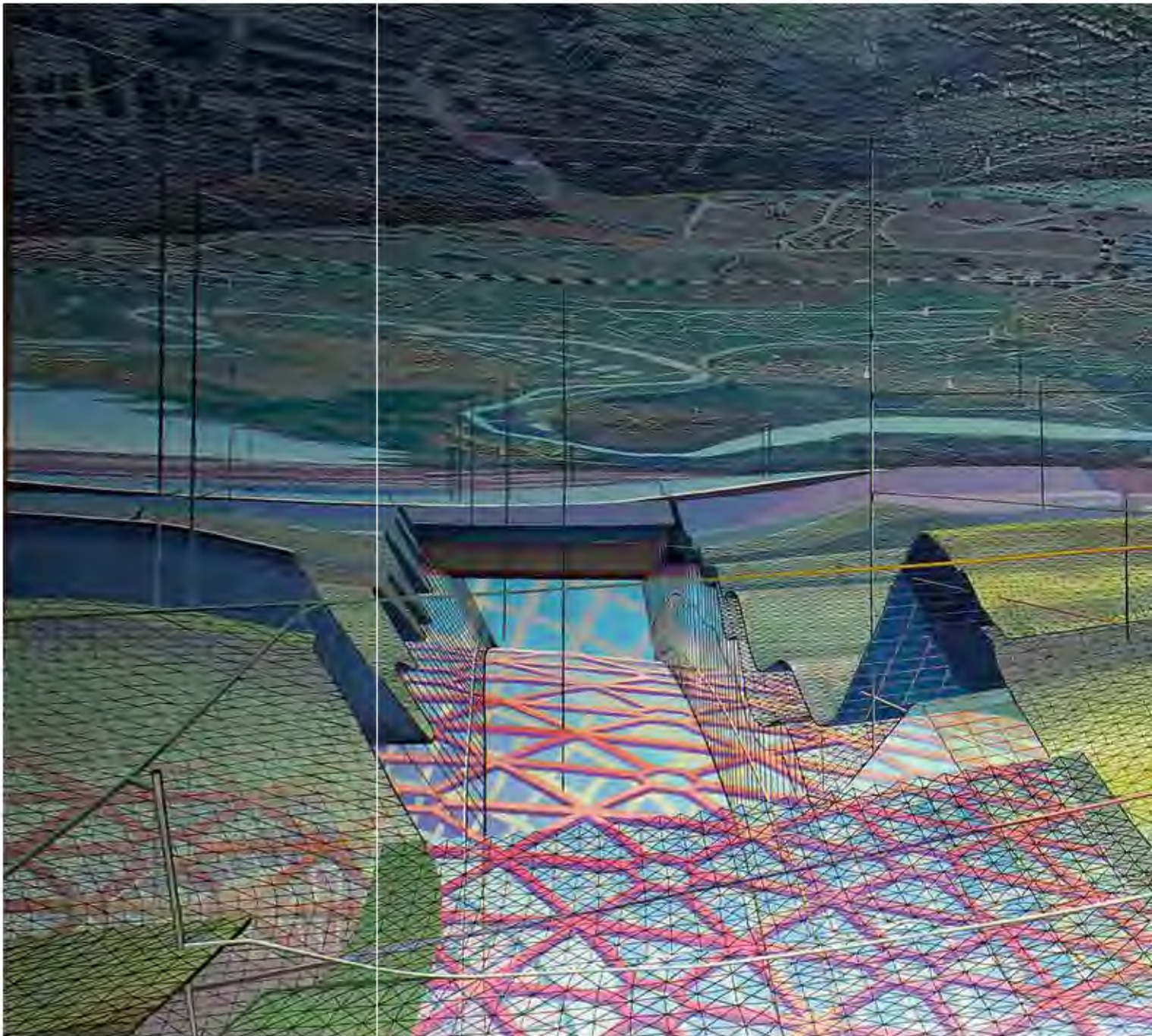
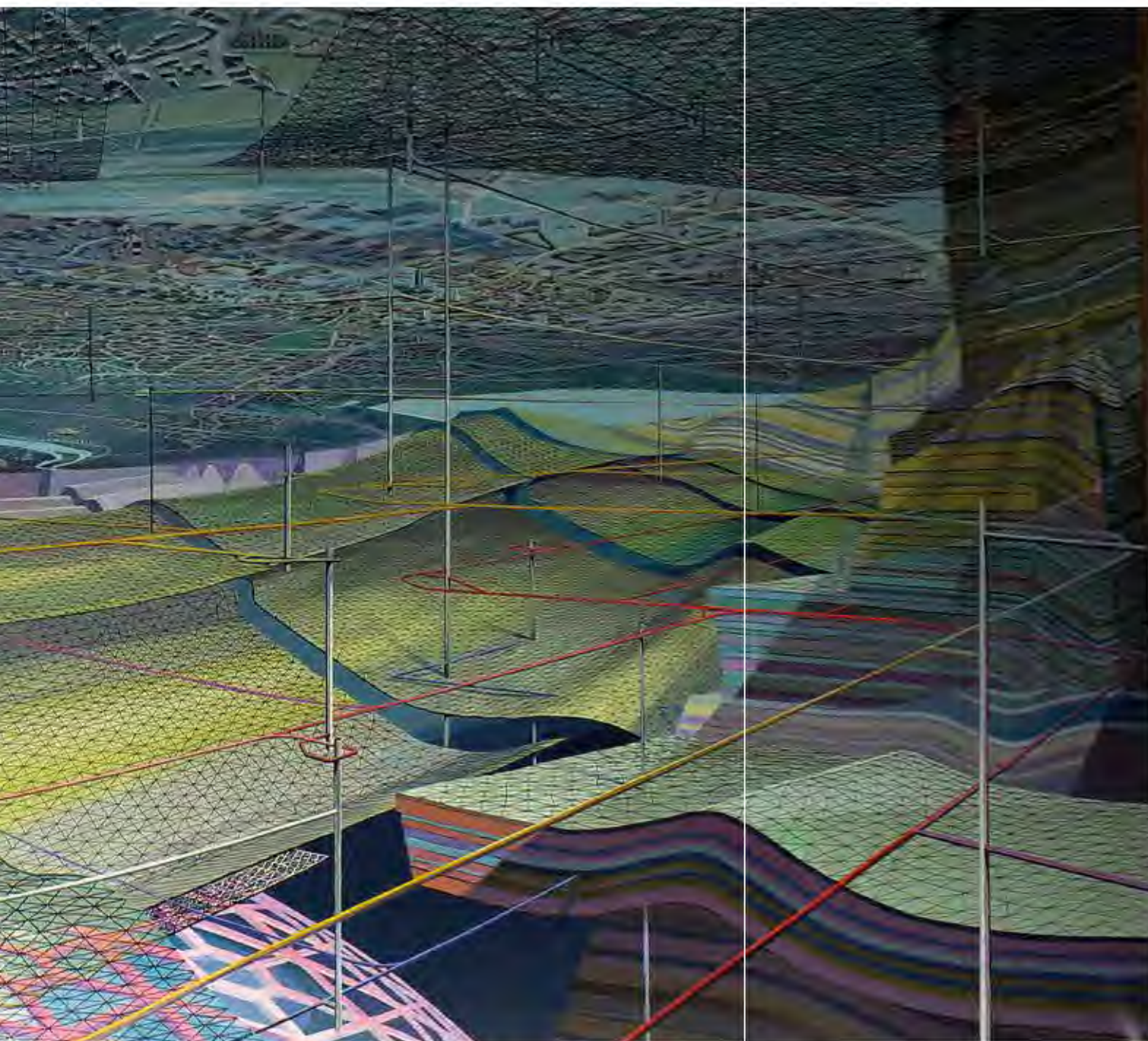


Abb. 13: Manfred Szejstecki: *Unter Essen*, 1991, Acryl auf Karton, 200 x 440 cm. (© Sammlung Jürg Steiner, Foto: Jürg Steiner)

als Himmelsgebilde – bewusst vollzog, da er dort die übertägige Landschaft unter einen Himmel aus Netzstrukturen setzt, aus denen die von unten gesehenen Grundrisse von Gebäuden wie Wolken wirken. (Abb. 14) Ergänzt wird dieser Anschein durch die Farbgebung der in Acryl gemalten Version von „Unter Essen“, bei der die Grüntöne hügelige Weidelandschaften evozieren, wo sonst das untertägige Gebirge den Blick versperrt. Diese subterranean Landschaften konnte sich Szejstecki allein durch die Arbeit erschließen, die sozusagen als ästhetischer Katalysator fungierte und nicht, wie Ritter meint, den ästhetischen Blick verunmöglicht. Das gilt zunächst auf der individuellen Ebene mit Blick auf den Erfahrungsschatz Szejsteckis, der hier sinnlich erfahrbar macht, woran er als Bergmann tätig mitwirkte. Allen Landschaftsmalern vor ihm ist dieser Anblick entgangen,

weil sie ihn kaum in der nötigen Tiefe kennen konnten. Szejstecki kannte ihn selbstverständlich auch nicht in dieser Form – er hatte schließlich keinen Röntgenblick. Was er jedoch hatte, war die nötige Vorstellungskraft, um von seiner tagtäglichen Arbeits- erfahrung zu abstrahieren und letztendlich unter Tage mit über Tage zu verbinden. Erst der Blick des Künstlers erhellt im von ihm produzierten ästhetischen Schein diese unterirdische Welt, in der eigentlich vollkommene Dunkelheit herrscht. Seine Grubenlampe zur ästhetischen Erschließung der subterranean Landschaft ist die geologische Durchsehung.

Dass erst die Bergbauarbeit dieses Bild ermöglicht hat, ist aber auch mit Blick auf das Markscheidewesen auf einer institutionellen Ebene und nicht zuletzt auf einer gesamtgesellschaftlichen Ebene wahr: Ohne die Schächte, die wie Lebensadern der Stadt



zur Oberfläche führen, hätte Essen während der Industriellen Revolution kaum den Sprung zur dicht besiedelten Großstadt mit weitverzweigten Schienennetzen, pompösen Villen und ansehnlichen Kulturinstitutionen gebracht. Ohne den ökonomischen und sozialpolitischen Fortschritt hätte Szejstecki nicht mit 52 Jahren in Frührente gehen können, um solche erstaunlichen Werke zu schaffen. Ohne den Bergbau wäre dieses Bild in vielerlei Hinsicht unmöglich gewesen.

4.5 Pragmatische Verwendung digitaler Techniken

Die Bergbaupanoramen verlangten nicht nur in der Recherche, sondern mehr noch in der manuellen Ausführung viel Zeit. Um

diese Strapazen zu umgehen, arbeitete Szejstecki in den späten Jahren – neben der kontinuierlichen Arbeit an Druckgrafiken – weitestgehend digital. Die ersten Versuche machte er mit digitalen Collagen, in denen er meist kleine Ausschnitte aus seinen Bergbaupanoramen auswählte und nach einer Digitalisierung verfremdete und kolorierte. (Abb. 15, 16)

Ab 1994 entstanden auch rein digital produzierte Bergbaupanoramen. (Abb. 17) Hier konnte die Netzstruktur durch copy-paste-Vorgänge in beliebiger Größe hergestellt werden. Was vorher Stunden in Anspruch nahm, dauerte jetzt Sekunden. Diese mit digitalem Pioniergeist gepaarte technische Praktikabilität geht allerdings auf Kosten der ästhetischen Wirkung. Aufgrund der damals wenig ausgereiften Computergrafik haben die Bilder besonders mit heutigem Blick eine geringe visuelle Qualität. Sie



Abb. 14: Manfred Szejstecki: *Der Herr der Unterwelt*, undatiert, Radierung, 50 x 60 cm. (© Szejstecki, Repro: Lukas Schepers)

wirken aus der Zeit gefallen, während die Handzeichnungen zeitlos sind. Nichtsdestotrotz schmälert dies nicht die hervorgehobenen Errungenschaften der subterranean Landschaftsdarstellung.

5. Arbeit und Kunst als Einheit und Widerspruch

Noch im Mittelalter waren bildende Kunst und Arbeit identische Konzepte.⁸⁷ Der Beruf des Malers war nicht zu unterscheiden von dem des Schmiedes. Es gab noch keinen „biederer Malermeister“, sondern nur den „namenlosen Mönch“, der sein Handwerk zu Ehren Gottes ausübte.⁸⁸ Eine Voraussetzung zur freieren Entfaltung der Kunst war ihre durch die wachsende Bedeutung des städtischen Bürgertums bedingte Loslösung aus dem kultisch-religiösen Zusammenhang.⁸⁹ Im Zuge der Renaissance bemühten sich Künstler darum, mit Blick auf ihre Arbeit den Aspekt der geistigen Schöpfung in den Fokus der öffentlichen Wahrnehmung zu rücken.⁹⁰ Dies führte zu einer Spaltung von geistiger und praktischer Tätigkeit des Künstlers, die im Laufe der Geschichte bis zu einem Werkbegriff vertieft wurde, bei

dem der Künstler – sei es Andy Warhol, Olafur Eliasson oder Jeff Koons – nicht mehr Hand an das Werk legen müssen, um es ihres zu nennen. Obwohl das bloße Handwerk teilweise diskreditiert wurde, ging es damals nicht unbedingt um eine strikte Trennung von Geistigem und Praktischem. Für Leonardo war die Malerei halbmechanisch, setzte also sowohl die Verwendung von Kopf und Hand voraus.⁹¹ In der Frühen Neuzeit wollten oder eher mussten Künstlern beweisen, dass Kunst auch geistig und nicht bloß Handwerk ist, so wie im übrigen Szejstecki mit Agricola die Bergarbeit durchaus als geistig herausfordernd beschrieb. Oskar Bätschmann und Christoph Schäublin sprechen mit Blick auf die noch vor Leonardo liegenden Schriften Leon Battista Albertis von dessen Versuch der „Vergeistigung der Hand“ durch die Vereinigung von praktischer Tätigkeit und Ingenium im Opus.⁹² Im „Paragone“, dem Wettstreit der Künste, wertete Leonardo die Bildhauerei dadurch ab, dass sie körperliche Anstrengung sowie Schmutzigkeit mit sich zieht. Der Bildhauer sei „ganz mit Marmorstaub bedeckt, so daß er wie ein Bäcker aussieht“⁹³. Kunst hebt sich von Arbeit ab und will nichts mehr mit der schmutzigen Vergangenheit zu tun haben. Das „disegno“ als konkretisiertes Programm der „Verdeckung der Arbeit“⁹⁴ wurde zu ei-

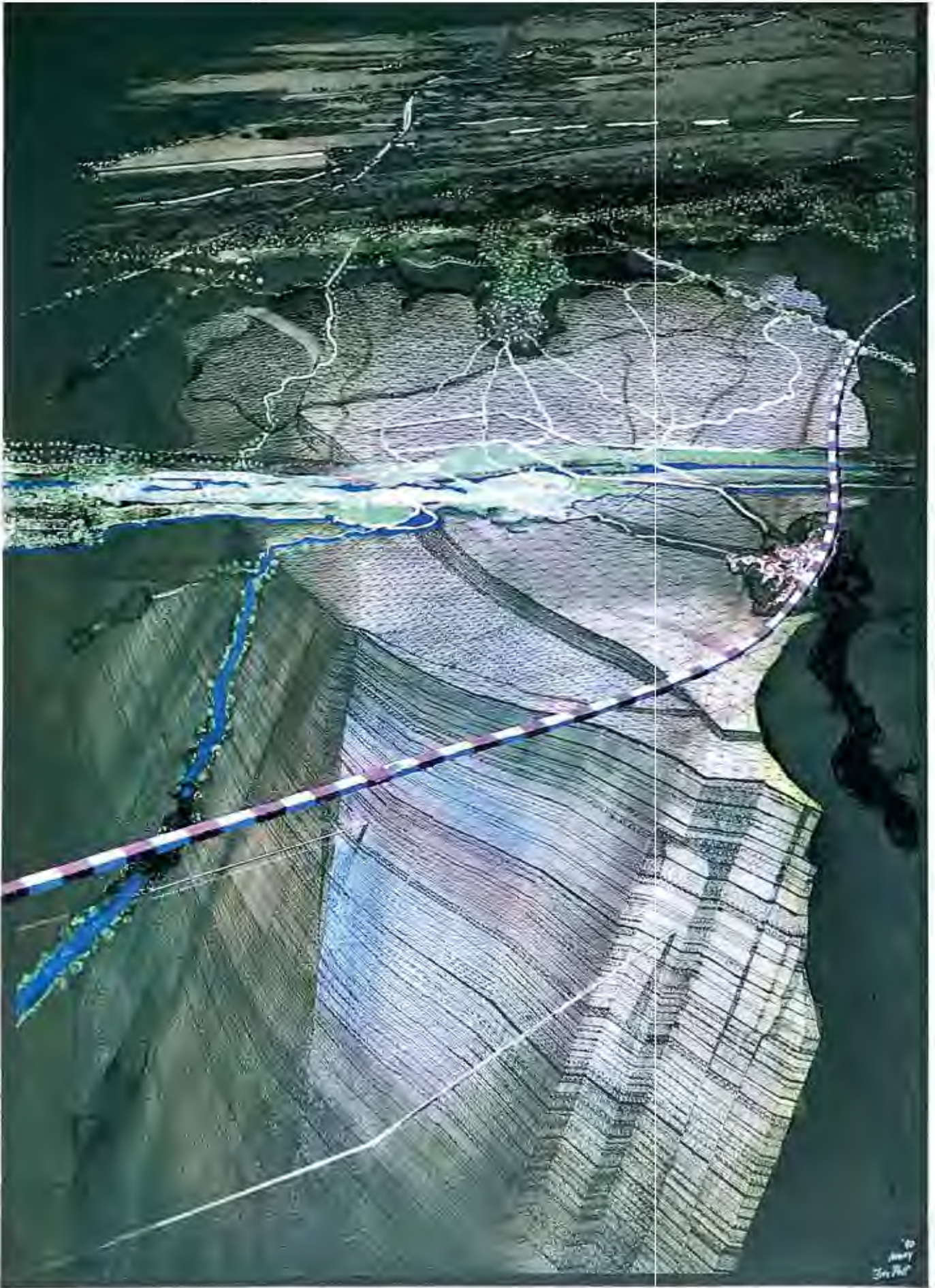


Abb. 15: Manfred Szojstecki: Im Pott, 1990. Serie von digitalen Grafiken, 54 x 42 cm. (© Privatsammlung, Repro: Lukas Schepers)



Abb. 16: Manfred Szejstecki: Im Pott, 1990, Serie von digitalen Grafiken, 54 x 42 cm. (© Privatsammlung, Repro: Lukas Schepers)

nem Ausdruck der Teilung künstlerischer Praxis in Kopf- und Handarbeit: „Künstlerische Arbeit, die sich des disegno als Form höchster ästhetischer Gestaltung bemächtigt, wird dem Reich der gesellschaftlichen Notwendigkeit entzogen und dem metaphysischen Reich geistigen, immateriellen Seins integriert.“⁹⁵ Da die Trennung von bildender Kunst und ordinärer Arbeit sich als Ideologem an fürstlichen Höfen⁹⁶ durchzusetzen begann, kann davon ausgegangen werden, dass die Trennung dieser beiden Sphären sich vielleicht sozialpolitisch und gesellschaftlich vollzog, jedoch in der von Theorie überdeckten Praxis erhalten blieb. Szejstecki war nach jeder Schicht vollkommen bedeckt vom schmutzig-schwarzen Kohlenstaub, was für ihn keine Entwürdigung ausmachte. Auch im Schmutz war er Künstler. Kaum etwas zeigt dies besser als die Notizbücher, die er während der Arbeit unter Tage mit sich führte. Darin berechnete er zum einen den Lohn seiner Kumpel, verzeichnete ihre Urlaubstage und notierte Materialbestellungen sowie sonstige anfallende Aufgaben. Zum anderen finden sich auf den von Kohlestaub geschwärzten Seiten auch Entwürfe für Radierungen (Abb. 18), während auf der Rückseite desselben Blattes die Struktur eines Strebs technisch skizziert wird (Abb. 19). Auch wenn zwischendurch immer wieder Entwurfszeichnungen für Kunst auftauchen, ist festzustellen, dass er das Skizzenbuch von den ersten Seiten an für die Arbeit und zugleich von den letzten Seiten an in umgekehrte Reihenfolge für die Kunst nutzte. Kunst und Arbeit sind dazu bestimmt,

sich irgendwann zu treffen und stehen durch die gemeinsame Rahmung des Buches ohnehin in Verbindung. Im hinteren Teil der Bücher tauchen hauptsächlich Netzzeichnungen sowie Karikaturen auf.

In Szejsteckis Autobiografie verdichtet sich die Verbindung von Arbeit und Kunst in der Aussage: „Ich glaube, bei mir bedingen sich Beruf und Berufung. Das eine befruchtet das andere.“⁹⁷ Die Unterscheidung zwischen dem Bergbau als Beruf und der Kunst als Berufung hat für Szejstecki einen hohen Stellenwert. So fragt er, wie man „einen so schweren Beruf wie den des Bergmanns mit einer künstlerischen Berufung in Einklang“⁹⁸ bringen kann. Das im Kontext dieser Untersuchung bemerkenswerte an diesem Satz ist das Wort „Einklang“, denn es impliziert eine vollzogene Synthetisierung von Kunst und Arbeit, ohne sie zu identifizieren. Die beiden zum Gelingen dieses ungewöhnlichen Unterfangens beitragenden Faktoren, die Szejstecki selbst hervorhebt, sind technische Begabung und Phantasie.⁹⁹ Erstere kam ihm „sowohl im Bergbau als auch in der Kunst zugute“, Letztere ist ein wichtiger Bestandteil für das Schaffen von Kunst und war ihm „auch im Bergwerk nützlich“¹⁰⁰, weil sie bei der Lösung von Problemen half. Das galt besonders für viele der unvorhersehbaren Situationen unter Tage, in denen die übermächtige Natur dem Menschen und der Maschine immer neue Lösungen abverlangte. Als explizites Beispiel reicht es hier, sich an die Genese des Bildes vom „Bergwerk Westerholt“ zu erinnern.

Kunst und Arbeit sind bei Szejstecki so eng miteinander verknüpft, dass nicht nur die Arbeit für die Kunst von Bedeutung war, sondern auch umgekehrt: „Ich trug mich manchmal mit dem Gedanken herum, vom Pütt wegzugehen, in anderen Industriezweigen waren Bergbauangestellte stets willkommen. Ich glaube, daß die Kunst mich davon, nicht zu meinem Nachteil, abhielt.“¹⁰¹ Szejstecki war sich sehr bewusst, dass nicht nur seine Arbeit die Kunst bedingte, sondern auch seine Kunst positiv auf die Arbeit – so schweißtreibend, gefährlich und zerstörerisch sie war – zurückwirkte. In gewisser Weise war die Arbeit der produktive Impulsgeber der Kunst und die durch Kunst geförderte Phantasie ein wichtiges Werkzeug im geistigen Instrumentarium des Bergmannes. Es wäre aber verkürzt, darüber hinwegzusehen, dass Szejsteckis Kunst trotz der wechselseitigen Bedingtheit auch im Gegensatz zur Arbeit stand. Während er im Atelier Linie für Linie der Netzsysteme per Hand zog, erscheint dieser Akt im krassen Kontrast zur Arbeit unter Tage. Hier herrschte vollkommene Ruhe. Dort tosender Lärm. Hier sorgte die Heizung für ein angenehmes Klima, dort herrschten Temperaturen von teilweise über 30 Grad. Hier war er sicher, dort lauerte akute und schleichende Gefahr. In der Arbeit herrscht die Notwendigkeit der Gewinnung von Kohle im doppelten Sinne, denn der Rohstoff ist Stellvertreter für den existenzsichernden Lohn, der dem Bergmann vom Eigentümer der Zeche gezahlt wird. In der Kunst herrscht die durch eben jenen Lohn gesicherte Freiheit. Lohnförmige Arbeit bedeutete Zwang und Kunst bedeutete Autonomie im Sinne einer Eigenverantwortlichkeit, nicht jedoch im Sinne einer Losgelöstheit von der materiellen Basis der Arbeit, die, wie gezeigt wurde, eine Bedingung der Kunst darstellte. Das eigenverantwortliche Handeln, welches die Arbeit unter Tage in vielerlei Hinsicht erträglicher gemacht hätte, wurde nicht zuletzt durch Unternehmenshierarchien verunmöglicht. Das störte Szejstecki offensichtlich und führte ihn mitunter überhaupt erst zur Kunst:

„Ich habe festgestellt, dass es doch nicht alles sein kann, hier immer den ganzen Tag die Maloche zu machen und nur auf Befehle anderer Leute zu hören. Es ging mir darum, irgendwie selbst was

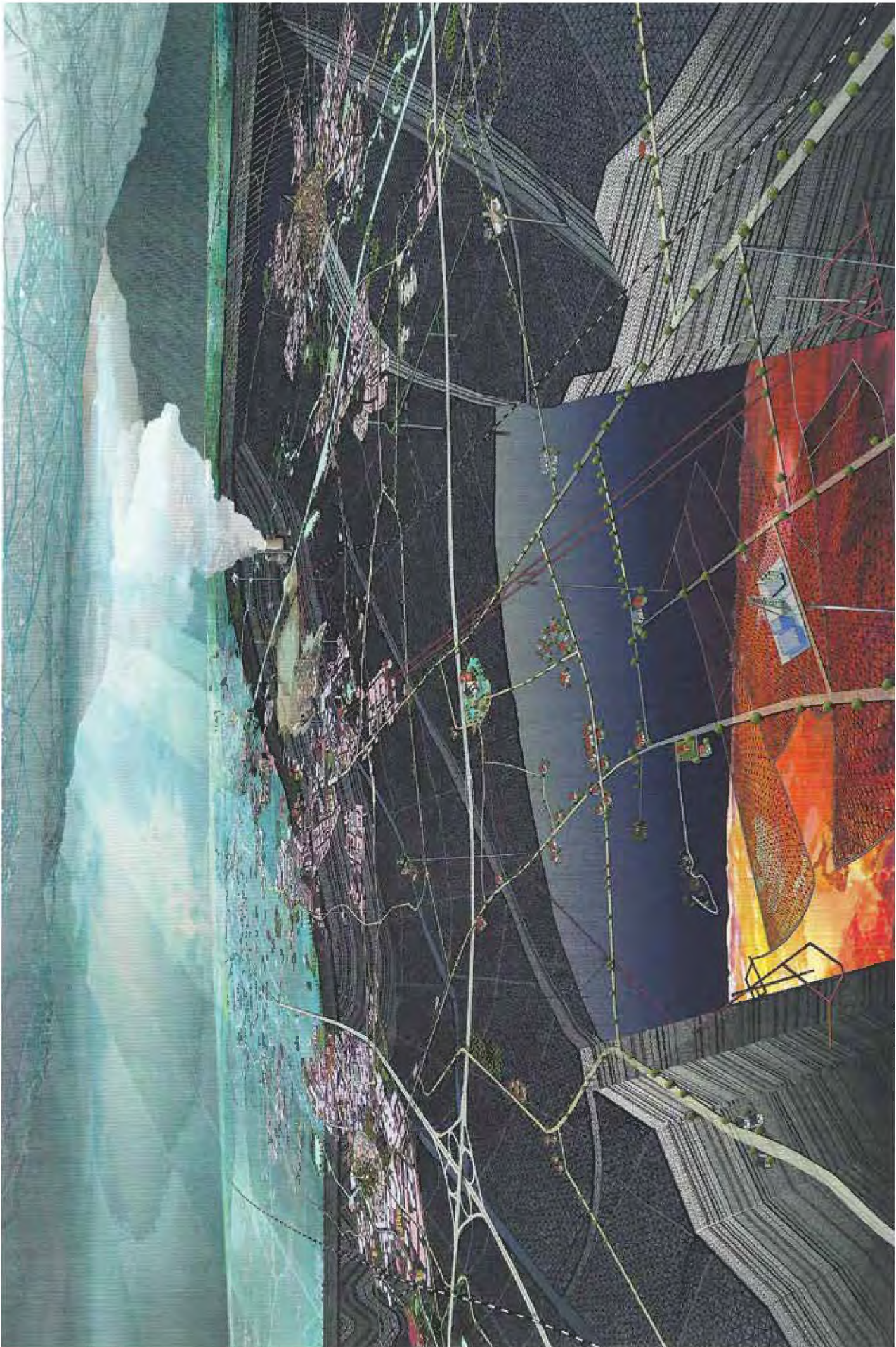


Abb. 17: Manfred Szejstecki: Haus Reck/Schacht Lerche, 1999, digitale Grafik. Maße unbekannt. (© Deutsche Steinkohle AG, Repro nach Szejstecki 1999, S. 75)

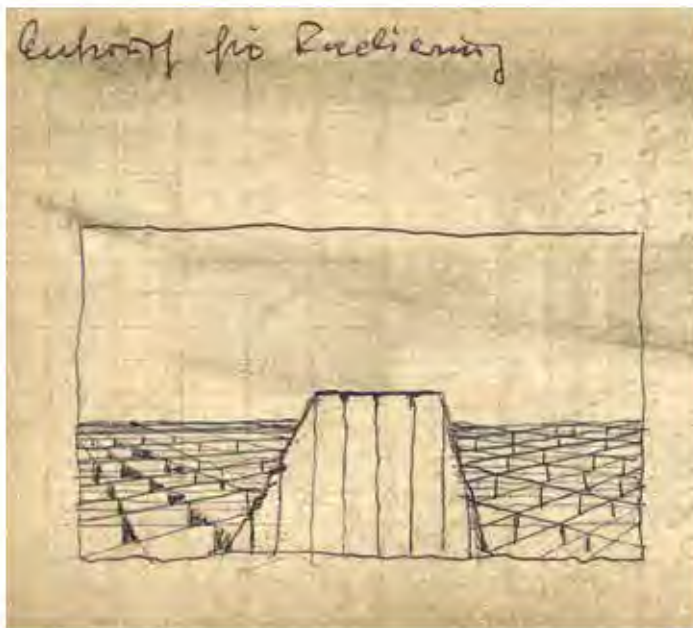


Abb. 18: Seite aus undatiertem Notizbuch mit Entwurf für Radierung. (© Szejstecki, Repr.: Lukas Schepers)

zu machen. Ich konnte wohl in meinem Beruf ziemlich selbstständig arbeiten, ich konnte mich ganz schön austoben. Aber ich konnte mich im Grunde genommen nicht genug austoben. Weil die von da oben immer dazwischengefunkelt haben.¹⁰²

Der springende Punkt für das Ausbleiben von Genugtuung durch praktische Arbeit ist die Entfremdung von sich selbst, seiner Tätigkeit und der Natur durch das mit Eigentumsverhältnissen gerechtfertigte Gefälle im Betrieb.¹⁰³ Im Atelier gab es keine Vorgesetzten, die ihr Hoheitsrecht durch einen überlegenen Rang in der aufklotzten Unternehmenshierarchie ausübten. Er war gezwungen, sich diese Freiheit im wahrsten Sinne des Wortes zu erarbeiten.¹⁰⁴ Nur als Arbeiter konnte er freier Künstler sein. In der bloßen Ausführung seiner Malerei war Szejstecki – ermöglicht durch die Bergarbeit – frei von materiellen Zwängen, aber nicht von seinem Sein als Bergmann, das eben die Kunst weiterhin bestimmte. Wie im Gesamthistorischen so auch im Individuellen wird die Kunst zum Überbauphänomen des werktätigen Lebens. Einerseits ist Szejstecki, stellvertretend für die von Hegel gemeinte Menschheit, in „der gemeinen Wirklichkeit und irdischen Zeitlichkeit befangen, von dem Bedürfnis und der Not bedrückt, von der Natur bedrängt, in die Materie, sinnliche Zwecke und Genuß verstrickt, von Naturtrieben und Leidenschaften beherrscht und fortgerissen“, andererseits „erhebt er sich zu ewigen Ideen, zu einem Reich des Gedankens und der Freiheit, gibt sich als Wille allgemeine Gesetze und Bestimmungen, entkleidet die Welt von ihrer belebten, blühenden Wirklichkeit und löst sie zu Abstraktionen auf“¹⁰⁵. Das Kunstwerk als Produkt seiner doppelten Tätigkeit als Bergmann und als Künstler versöhnt diesen Gegensatz in sinnlicher Gestalt, hebt ihn – in Hegels Worten – in sich auf.

Es ist verlockend, die Arbeit einfach als praktisch, die Kunst als geistig zu bezeichnen und so wieder einen Keil zwischen diese beiden Sphären zu schlagen.¹⁰⁶ Wiederholt wurde darauf hingewiesen, dass auch die Bergarbeit eine geistig-verstandesmäßige ist. Überhaupt gilt, dass jede praktische Tätigkeit auch geistig ist, denn der Mensch ist kein bewusstloses Tier.¹⁰⁷ Was der Mensch

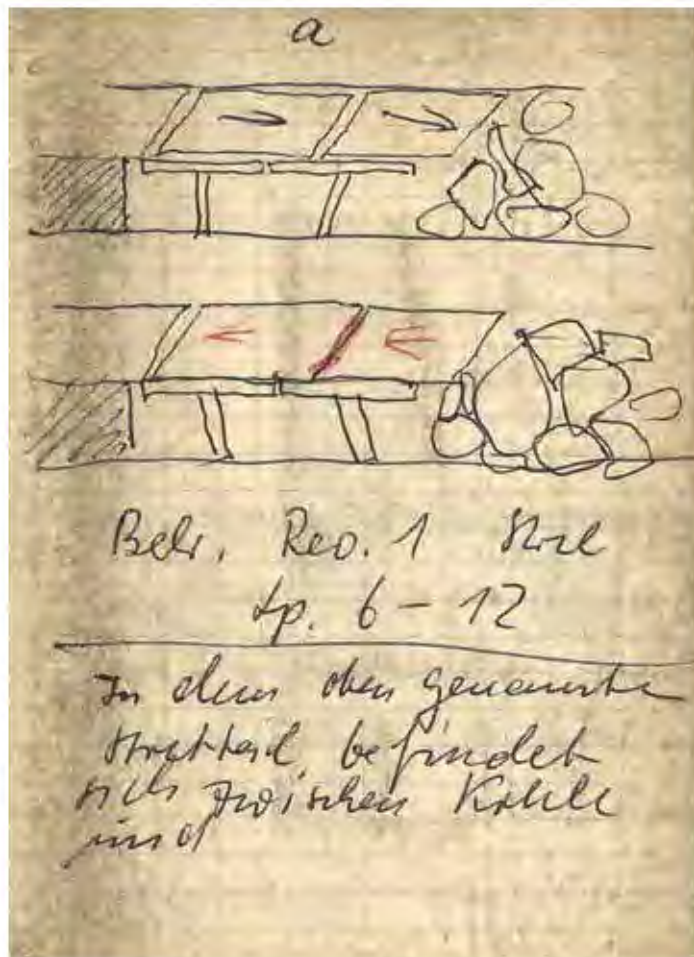


Abb. 19: Rückseite von Abb. 18 mit technischer Zeichnung eines Strebs. (© Szejstecki, Repr.: Lukas Schepers)

tun will, hat er, mit Leonardo gesprochen, zunächst im Kopf und dann in der Hand.¹⁰⁸ Es mangelt an Geistigkeit in der Arbeit bloß dort, wo Entfremdung überwiegt; wo sich zwischen den Arbeiter und seinen Arbeitsgegenstand der Verantwortlichkeit diktierende Fremdbesitz an Arbeitsmitteln schiebt.

Entkleidet man die Situationen von all ihren gesellschaftspolitischen wie kunsttheoretischen Implikationen, so teilen der Landarbeiter und der Landschaftsmaler ihre grundsätzlich auf Dienstbarmachung der Natur pochende Haltung. Die Andersartigkeit ihrer Produkte ist schlicht bedingt durch die Andersartigkeit ihrer Mittel. Sowohl der Bergmann als auch der Künstler Szejstecki treten dem „Naturstoff selbst als eine Naturmacht“¹⁰⁹ gegenüber. Beide müssen Kopf und Hand bemühen, um den Naturstoff auf ihre vom Arbeitsmittel – hier Spitzhacke oder Schlagbohrer, dort Tuschefeder oder Pinsel – bestimmte Weise nutzbar zu machen. Der grundsätzliche Gesamtkomplex ist analog und wird bloß durch das Arbeitsmittel differenziert. Daraus ergibt sich, dass auch der Blick des Landschaftsmalers ebenso zweckvoll auf die Landschaft gerichtet ist wie der des Landwirts. Hiermit stehen wir wieder im Gegensatz zur Landschaftsästhetik von Joachim Ritter, der zufolge eine ästhetische Landschaftsbetrachtung nur „ohne praktischen Zweck“¹¹⁰, also ohne die Notwendigkeit der Arbeit möglich sei. Allerdings ist Kunst ebenfalls Arbeit, wenn gleich mit gesellschaftlichem Sonderstatus und ästhetischen Implikationen, die im Fazit erläutert werden. Der zu malende

Strom stellt ebenso ein praktisch zu lösendes Problem für den Maler dar wie für den Brückenbauer. Eine stark verästelte Fichte kann malerisches und forstwirtschaftliches Problem sein. Der Landschaftsmaler macht Skizzen von Laubwerk, Waldboden, Gesteins- und Wolkenformation, weil sie eben dem praktischen Zweck der Komposition dienen. Die Natur ist für ihn ein einziges großes Mittel, das dem Zweck des künstlerischen Ausdrucks dient. Es ist eine praktische Betätigung, den Pinsel – und im Sinne des „disegno“ auch den Zeichenstift – zur Leinwand zu führen, um das Beobachtete oder Imaginierte wiederzugeben.

Es „macht einen gewaltigen Unterschied aus, ob man etwas erblickt mit dem Zeichenstift in der Hand oder ohne den Zeichenstift in der Hand“.¹¹¹ Das Kunstwerk selbst hat vielleicht keinen unmittelbar praktischen Zweck außerhalb der Anschauung – wir wollen es nicht essen, oder damit einen Nagel in die Wand schlagen oder es als Geschenkpapier verwenden – aber die Anschauung selbst hat mittelbar auch eine praktische Seite. Der Mensch, der ein Kunstwerk malt, löst praktische Probleme, die ihn einem Naturforscher ähneln lassen.¹¹² Der Mensch, der ein Kunstwerk betrachtet, kann dadurch in seinem praktischen Tun, in seinem Handeln, beeinflusst werden: dann ist ein Kunstwerk bewegend. Das Kunstwerk geht aus der praktischen Tätigkeit hervor und kehrt, insofern es gelungen ist, vermittelt durch seine unpraktische, weil rein anschauliche oder geistige, Rezeption wieder in sie zurück.¹¹³ Alles in allem sind Kunst und Arbeit unterschiedliche Formen des gleichen Prozesses, nämlich der Auseinandersetzung des Menschen mit seiner natürlichen Umwelt, genauer: der Verstoffwechslung des Menschen mit der Natur.

So, wie Karel van Mander von Pieter Bruegel dem Älteren behauptete, er habe auf seiner Reise über die Alpen „all die Berge und Felsen verschluckt und sie, nach Hause zurückgekehrt auf Leinwände und Malbretter wieder ausgespien“¹¹⁴, so hat sich auch Szejsztecki die subterranean Gebirge des Ruhrgebiets einverleibt. Jedoch nicht nur durch bloße – von Kartenmaterial unterstützte – Anschauung, sondern darüber hinaus durch die praktische Arbeit im Sinne der Verstoffwechslung mit der ihm unter Tage begegnenden Natur. All die Muskelanstrengungen sind durch seinen Leib gegangen und haben in dem mit ihm verbundenen Geist ihre Spuren hinterlassen. Darin ist er wie die anderen Bergmänner, die Gleiches gesehen und gespürt haben. Ihnen ist die Natur ebenfalls in den Leib gefahren und hat dort so manches gesundheitliches Unheil angerichtet. Sie alle haben „viel gesehen, viel gehört und viel in sich aufbewahrt“¹¹⁵. Was Szejsztecki jedoch von ihnen unterscheidet, ist, wie er selbst erkannte, die Phantasie, die nicht bei diesem bloßen Aufnehmen stehen bleibt, sondern das Erfahrene durch die bildhafte Versinnlichung wieder zutage fördert und damit ein zweites Mal erfahrbar macht.¹¹⁶ Seine Verstoffwechslung ist also doppelt: im Kontext der werktätigen Arbeit und im Kontext der Kunst. Es bietet sich von daher an, den Modus seines künstlerischen Schaffens als „metabolische Ästhetik“ zu bezeichnen, in der die einverleibte Natur in etwas für andere sinnlich Erfahrbares verwandelt wird.¹¹⁷

Szejsztecki liebte seinen Beruf. Es war für ihn „der tollste Beruf, den man haben konnte.“¹¹⁸ Was ihn jedoch störte, war die Entfremdung, unter deren Zwang sich alles vollzog. In seinem Atelier versinnlichte er durch die autonome Reflexion des Erlebten die humanen Errungenschaften seiner praktischen Tätigkeit. Praktischer und ästhetischer Blick können vielleicht nicht gleichzeitig agieren, aber sie schließen sich nicht kategorisch aus. Szejsztecki war kein Lichtschalter, der mal auf Bergmann, mal auf Künstler umgekippt war. Als Künstler war er Bergmann, als Bergmann

war er Künstler. Nur durch das Sein als Bergmann konnte er als Künstler zur geologischen Durchsehung gelangen und so subterranean wie superfizielle Landschaft zu einer ästhetischen Gesamtheit verbinden.

6. Fazit über die Eigenart des Ästhetischen

Durch die Arbeit schafft der Mensch eine zweite Natur, also eine Kultur, die im Gegensatz zur ersten Natur steht. Er setzt sich durch Forstwirtschaft, Ackerbau, Bergbau und Hüttenwesen gegen die Unbarmherzigkeit der Natur zur Wehr und verändert dadurch seine eigene Natur. Er kultiviert nicht nur die Natur, sondern auch sich selbst. Hat dieser Prozess einen gewissen Grad erreicht, in dem die Not temporär ihren Zwang aussetzt und Zeit für Muße bleibt, schafft der Mensch Artefakte, die nicht mehr dem Überleben dienen und diese zweite Natur ästhetisch widerspiegeln. Sie sind Ausdruck davon, dass der Mensch die Welt menschlich einrichten kann und will. Teil dieser allgemeinen Kulturproduktion werden auf einer entwickelten Stufe Kunstwerke, deren Besonderheit nicht ist, dass sie, wie auch das Beil oder die Sense durch Arbeitsvorgänge geschaffene Werkstücke oder Artefakte sind, sondern „daß sie Bilder von Weltgehalten enthalten, die ihren Inhalt durch die Auslegung der Welt bekommen“.¹¹⁹ Der Mensch erschafft in der werktätigen Verstoffwechslung mit der Natur zur Sicherung des Lebens und darüber hinaus eine ihm gemäße, also humanisierte Welt, in der „menschliches Überleben“¹²⁰ gesichert wird. Die Kunst ist ein Teil dieses Prozesses. In ihr entfaltet sich eine Welt-Anschauung. Das Besondere am Kunstwerk, seine eigenartige Kraft, liegt darin, dass es für sich etwas ist, das es an sich nicht ist. Es präsentiert sich selbst und repräsentiert zugleich nicht sich selbst, sondern anderes. Im Bild liegt eine Einheit von Identität und Nichtidentität¹²¹, die in einem einzigen sinnlich erfahrbaren Objekt zusammenfällt. In diesem Moment entwickelt sich die Möglichkeit, durch das Kunstwerk einen Gegenstand des alltäglichen Lebens, auf den mal mehr, mal weniger klar verwiesen wird, im ästhetischen Schein zu transformieren. Die Wirklichkeit, auf die im Kunstwerk referiert wird, erscheint im Kunstwerk formverändert, wodurch die Wirklichkeit selbst als form- und veränderbar überführt wird. Was so ist, muss so nicht sein. Eine im Arbeitsalltag für Unwegsamkeiten sorgende geologische Störung wird durch die geologische Durchsehung zur in Staunen versetzenden Klippe, die bewusst macht, worin man als Bergmann eigentlich wirkt. Er erkennt, dass die Geschehnisse, in denen er im Alltag mit Leib und Seele verstrickt ist, keine bloßen Zufälligkeiten sind, denen er machtlos gegenübersteht, sondern er kann ihre Gemachtheit reflektieren. Das Schicksal ist kein fatalistisches Faktum mehr. Die im Kunstwerk real gewordene Welt ist verwirklichte – in unsere Wirklichkeit eingetretene – Utopie als ein noch zu verortender Nicht-Ort, in dem ausnahmsweise die Freiheit über die Notwendigkeit herrscht.¹²² „Die in der Kunst, im schönen Schein gestaltete Fiktion einer geglückten, humanen Welt ist nämlich von der Welt, in der der Mensch lebt, nicht durch einen Abgrund getrennt, sondern vermittelt die Erfahrung möglicher Alternativen zur bestehenden Realität.“¹²³

Dass Szejsztecki sich in seiner Kunst trotz aller Widersprüchlichkeit der beiden Sphären auf die Arbeit bezog, rückt die Werke in eben jenes Licht einer materialistischen Ästhetik, welche die Kunst als Fortschreibung des Stoffwechselprozesses von Mensch und Natur mit utopischem Vorschein begreift. Materialistisch ge-

wendet ist der Stoffwechsel nur in der Kunst, nicht in der Arbeit, gelungen, da kein Eigentümer einen entfremdenden Riegel zwischen Mensch und Natur geschoben hat. Das Kunstwerk ist des Künstlers, die Kohle ist des Zechenbesitzers.

Den Strapazen der zwangsvollen Arbeit setzt Szejstecki die herrschaftsfreie, leidlose und als human-kulturelle Errungenschaft ins Bild gesetzte subterrane Landschaft entgegen. Seine Werke veranschaulichen die sachliche Leistung der Bergarbeiter in schöner Form; die weitreichende Vernetzung, die ästhetische Widerspiegelung einer in vollkommener Unwegsamkeit geschaffenen Landschaft unter Tage, die sich alles in Verbundenheit einverleibt. Wir erblicken den am Steinkohlebergbau spezifizierten Stoffwechsel des Menschen mit der Natur in einer ruhenden Schönheit. Schönheit qualifiziert sich hier „als Vorschein gelungenen Lebens“¹²⁴, als menschliche Leistung im Umgang mit der Natur. Dass seine Bergbaupanoramen weder Methangasexplosionen noch von der harten Arbeit gekrümmte Körper zeigen, ist nicht als Ignoranz zu werten, sondern verdeutlicht, dass er keine visuelle Sozialreportage betrieb, sondern die Eigenart des Ästhetischen ausnutzte. Man kann mit Müller von einer „Gegenherrschaft des Ästhetischen“ im Kontrast zur „harten Realität der Erwerbsswelt“ sprechen.¹²⁵ In Szejsteckis Kunst wird Zerbrochenes wieder heil, kommt Entfremdetes wieder zu sich. Dadurch realisiert er – statt auf die häufig als die Hauptsache erachtete Autonomie der Kunst abzuheben – allen Widrigkeiten zum Trotz die Autonomie des Menschen über die Notwendigkeiten seiner Existenz. Szejsteckis Landschaften sind nicht, wie Ritter allgemein vorschlägt, eine Reaktion auf die Objektivierung der Natur¹²⁶, um die verloren geglaubte Verbindung zur Natur in einer „ästhetischen Vergegenwärtigung“¹²⁷ kompensatorisch wiederherzustellen, sondern sie ist eine Reaktion auf die im Rahmen der entfremdeten Arbeit unter Tage sich vollziehende Objektivierung des Menschen, der ein harmonisches Landschaftsbild entgegengesetzt wird. Zwar gehört der Bergbau im Ruhrgebiet mittlerweile der Vergangenheit an, aber Szejsteckis Landschaftsbilder treffen eine Aussage darüber hinaus und betreffen Geschichte wie Selbstverständnis einer Metropolregion. Sie bestehen länger als Kohle, die innerhalb von Minuten verglüht.

Viele Bergleute bewunderten Szejsteckis Bilder, in denen sie sich und ihre Tätigkeit als schönen Schein gespiegelt sahen. Sie sind geerdete Kunst in dem Sinne, dass sie nicht mehr den „quasi religiösen Rang einer Realität [erhält], die über den Menschen – jedenfalls den Alltagsmenschen – erhaben ist“.¹²⁸ Sie ist vom Alltagsmenschen für den Alltagsmenschen geschaffen, der dem ungelungenen Alltag etwas Gelungenes entgegensetzen will. Denn auch der rezeptive Kunstvollzug dreht sich um ein anschauliches Gegenbild zur bestehenden Realität. Szejstecki teilte seine Fähigkeit der geologischen Durchsehung mit den Betrachtenden. Sowohl Produzent als auch Rezipient „treffen sich in dem Bemühen, unter den Bedingungen der entfremdeten Welt über die Schönheitserfahrung die Einsicht in die prinzipielle Möglichkeit und Realisierbarkeit von Vernunft und Freiheit zu gewinnen.“¹²⁹

Die Bilder sind Ausdruck davon, dass die Bergleute ihren Kulturraum durch eigene Arbeit gestaltet haben. Ihnen wird vielleicht erst durch sie das Ausmaß ihrer Leistung wirklich zum Bewusstsein gebracht. Wo sie sonst nur harte Arbeit spüren, die zwar müde Knochen, aber auch eine warme Wohnung sowie genügend Essen auf dem Tisch und eine sichere Rente zur Folge hat, so wird ihnen im Bilde schlagartig bewusst, was sie eigentlich im großen Ganzen tun. Sie sind „Darstellung eines kulturel-

len Selbstbewußtseins in schöner Gestalt“¹³⁰ und machen ein geschichtliches Selbst- und Weltverständnis erfahrbar. In ihnen ist die Möglichkeit des Lesens der Landschaftsbiografie des Ruhrgebiets eingeschrieben.¹³¹ Das, was Szejstecki sonst nur in entfremdeter Form der Lohnarbeit gegenübertrat, eignete er sich künstlerisch an, und indem er es zeichnete, malte und druckte, versinnlichte er ein Für-uns-werden der bergmännischen Realität. Ein Bergbaupanorama Szejsteckis ist „[...] Landschaftskunst, die nicht bloß schönen Schein produziert, sondern alte Erfahrungsstrukturen verändert und neu inauguriert.“¹³²

Wenn Panofsky schreibt, dass der „homogene Raum [...] niemals der gegebene, sondern der konstruktiv-erzeugte Raum“¹³³ ist und er besonders die Gegensätzlichkeit dieses konstruierbaren Raumes und der psychophysiologischen Raumerfahrung hervorhebt, öffnet sich genau in diesem Unterschied das Fenster zur Gestaltungsfreiheit, durch das man den freiheitlichen Herrschaftsbereich des Ästhetischen betritt. Ernst Cassirer berührt besonders im letzten Abschnitt seines Vortrages „Mythischer, ästhetischer und theoretischer Raum“ einige Eigenarten des ästhetischen Raums, welche die Wirkung der Bergbaupanoramen unterstreichen. Grundsätzlich gilt, dass die Darstellung der subterranean Landschaft kein bloß passives Nachbilden der Welt darstellt, sondern den betrachtenden Menschen in ein neues Verhältnis zu einer der alltäglichen Erfahrung enthobenen Welt setzt.¹³⁴ Wie Szejstecki selbst betont auch Cassirer wiederholt die Rolle der Phantasie, aus deren Kraft die ästhetischen Räume als „Gegenüber-Stellung“ zum objektiven Tatbestand erwachsen, wodurch sich in der Gestaltungsweise ein „neuer Horizont der Gegenstandswelt aufschließt“¹³⁵, der bei Szejstecki als ganzheitliche Verbindung von subterranean und superfizieller Landschaft erfahrbar wird. In gewisser Weise sieht man das sonst als äußerst hässlich geltende Ruhrgebiet nach einem Blick auf die Bergbaupanoramen mit anderen Augen. Man spürt die Tunnelsysteme beim Gang durch die Stadt, bei der Fahrt über die Landstraße, bei der Überquerung des „Marler Grabens“. Szejstecki schafft Gelungenes aus Ungelungenem, Schönes aus Unschönem. Nicht zuletzt stellt Manfred Szejstecki die Behauptung Adornos infrage, derzufolge „die Landschaft der Toscana schöner [ist] als die Umgebung von Gelsenkirchen“¹³⁶. Im alternierenden Schein der Kunst stimmt dies eben nur bedingt.

Anmerkungen

- 1 Netenjakob 1987, ab Min. 00:08.
- 2 Ritter 1974, S. 147.
- 3 Vgl. ebd. Ähnlich äußerte sich auch Paul Cézanne in einem berühmten Gespräch mit Joachim Gasquet. Siehe Busch 1997, S. 325.
- 4 Der Sachverhalt, der dazu führt, dass Bauern selten auch Maler sind, gehört eher in den Aufgabenbereich der Sozialwissenschaften. Kurz soll hier aber der Begriff der Mußezeit erwähnt werden. Wenn Bauern die Natur nicht ästhetisch genießen, liegt es nicht an mangelnder Kompetenz, sondern an mangelnder Zeit, um diese mußevolle Kompetenz auszubilden. Siehe hierzu Schneider 2009, S. 9 f. Vgl. außerdem Lukács 1987, S. 221 f. sowie S. 332.
- 5 Szejstecki 2008, unpaginierter. Da es bisher keine wissenschaftliche Publikation über den Künstler gibt, dient hier als Hauptquelle die ausschließlich für seine drei Kinder verfasste Autobiografie. Ein großer Dank gilt dem Sohn Roland Szejstecki, für das Vertrauen, mir seine Ausfertigung dieses Textes zur Verfügung zu stellen.
- 6 Ritter 1974, S. 147.
- 7 Maxisch 2000, ab Min. 13:38. Auch hier gilt mein Dank Roland Szejstecki, der mir das unveröffentlichte Interview auf einer CD zugänglich machte.
- 8 Ritter 1974, S. 151.
- 9 Held 2005, S. 8.

- 10 Busch 1987, S. 178.
- 11 Szejstecki 2008, unpaginiert.
- 12 Ebd.
- 13 Vasari 1974, S. 42.
- 14 Szejstecki 2008, unpaginiert.
- 15 Dass hier zwei Welten aufeinanderprallten, veranschaulicht folgendes Zitat aus ebd.: „Die Räume waren so hoch wie Säle und die Decken hatten eine Verzierung. Der Balkon war mit einem Eisengitter versehen, das wunderschön geschwungen war. Später hielt mein Vater Kaninchen auf diesem schönen Balkon. Das war der Gipfel des Banauseitums. Die Brunottes waren sehr vornehm, ich war sehr schüchtern ihnen gegenüber. Diese Schüchternheit schlug später in Minderwertigkeitsgefühle um. Erst ganz spät in meinem Leben habe ich das abgelegt.“
- 16 Ebd.
- 17 Ebd.
- 18 Netenjakob 1987, ab Min. 03:55.
- 19 Szejstecki 2008, unpaginiert.
- 20 Ebd.
- 21 Vgl. hierzu Schneider 1987, S. 557 ff.
- 22 Szejstecki 2008, unpaginiert.
- 23 Vgl. hierzu Abschnitt 4.2 der vorliegenden Arbeit.
- 24 Szejstecki 2008, unpaginiert.
- 25 Vgl. ebd.: „Die [vielen ehemaligen Soldaten auf der Bergschule] hatten uns Küken natürlich einiges voraus. Vor allem das Saufen und wer da nicht mithielt, war untendurch bei den Kameraden. Also lern- te ich in erster Linie, mit den Kumpanen zu zechen. Lehrgeld muß jeder zahlen, so manches Mal versumpfte ich und frag nicht wie. Die folgende Zeit war nicht sehr erbaulich für mich.“ Dieser frühe Einfluss in Zusammenhang mit der harten Arbeit ergab problematische Synergieeffekte: „Ich war stark, aber auch schwach. Schwach wegen der Trinkerei. Man muß das so verstehen: Fast jeden Abend ging ich in eine Kneipe und konnte kein Ende finden. Mir stellte sich immer die Frage: ‚Gehst du jetzt nach Hause, gibt es nichts mehr anderes als den beschissenen Pütt?‘ Deshalb zögerte ich das Nachhausegehen meistens solange hinaus, bis es nicht mehr ging. Dadurch verschlief ich auch manchmal. Auch wenn ich zu spät kam, wurde ich von meinen Vorgesetzten selten mal zur Rechenschaft gezogen. Die waren froh, dass ich überhaupt da war. Ich war Garant dafür, daß im Revier alles gut läuft.“
- 26 Ebd.
- 27 Netenjakob 1987, ab Minute 07:55.
- 28 Szejstecki 2008, unpaginiert.
- 29 Ebd.
- 30 Netenjakob 1987, ab Min. 08:10.
- 31 Szejstecki 2008, unpaginiert.
- 32 Ebd.
- 33 Ebd.
- 34 Zitiert nach Chastel 1990, S. 378.
- 35 Netenjakob 1987, ab Min. 01:21.
- 36 Szejstecki 2008, unpaginiert.
- 37 Waldenfels 1986, S. 34.
- 38 Huske 1998, S. 8.
- 39 Tenfelde 1985, S.11.
- 40 Szejstecki 2008, unpaginiert.
- 41 Tenfelde 1985, S. 9.
- 42 Ebd., S. 15.
- 43 Ebd., S. 17.
- 44 Zitiert nach Abelshauser 1984, S. 35.
- 45 Ebd. S. 38 f.
- 46 Ebd., S. 101.
- 47 Huske 1998, S. 16 ff.
- 48 Simson 1985 S. 158.
- 49 Vgl. Huske 1998, S. 15-19.
- 50 Simson 1985, S. 159.
- 51 Szejstecki 2008, unpaginiert.
- 52 Szejstecki 1999, S. 12.
- 53 Boehm 1968, S. 79.
- 54 Szejstecki 1999, S. 12.
- 55 Ebd., S. 14.
- 56 Ebd., S. 30.
- 57 Held/Schneider 1998, S. 94. Leider kann auf die Parallelen zu diesen großen Vorgängern aus Platzgründen nicht weiter eingegangen werden.
- 58 Szejstecki 1999, S. 20.
- 59 Digitales Wörterbuch der Deutschen Sprache: <https://www.dwds.de/wb/Perspektive>, letzter Zugriff am 11.10.2020.
- 60 Panofsky 1980, S. 99.
- 61 Kühne 2013, S. 75.
- 62 Vgl. Brandt 1928, S. 256-274.
- 63 Vgl. Genske 2014, S. 489.
- 64 Ebd., S. 415.
- 65 Agricola 1928, S. 22.
- 66 Ebd., S. XVIII.
- 67 Maxisch 2000, ab Min. 14:28.
- 68 Friedländer 1947, S. 13.
- 69 Der Verbleib des Originals ist unbekannt. Lediglich eine Auflage von 500 Stück wurde als Plakatserie produziert.
- 70 Diese Informationen sind dem Nachdruck selbst zu entnehmen.
- 71 Vgl. Madynski 1994.
- 72 Szejstecki 2008, unpaginiert.
- 73 Ebd.
- 74 Ebd.
- 75 Ebd.
- 76 Szejstecki 1999, S. 70.
- 77 Kühne 2013, S. 56 f. Vgl. ebd.: „Landschaft wird aufgrund einer stereotypen Ansammlung von Elementen konstruiert. Gegenständliche Basis der Konstruktion ist eine begrenzte Zahl begrifflich fassbarer Objekte. Wälder, Weiden, Bäche, Wiesen, Bauernhöfe, Berge und Landstraßen (keine Autobahnen!) sowie Wolken, qualifizierbar als ‚intakt‘, ‚sauber‘ und ‚möglichst ursprünglich‘, bilden die Grundlage für die landschaftliche Synthese.“
- 78 Holz 2009, S. 59.
- 79 Waldenfels 1986, S. 38 f.
- 80 Netenjakob 1987, ab Min. 14:46: „Diese Gesteinsschichten sind unterschiedlicher Struktur. Ich kann dem Betrachter bekannt geben, welche Flöze hier zu sehen sind und wie die Schichten aussehen. Und dafür habe ich die Symbole genutzt, die im Bergbau auch verwendet werden.“ Roland Szejstecki berichtete mir von einer Ausstellungseröffnung, in der ein Geologiestudent besonders fasziniert von der exakten Wiedergabe war, da es ihn in die Lage versetzte, das Bild zu lesen, bzw. korrekt zu interpretieren.
- 81 Netenjakob 1987, ab Min. 16:39.
- 82 Szejstecki 1999, S. 36.
- 83 Netenjakob 1987, ab Min. 13:42.
- 84 Szejstecki 1999, S. 20.
- 85 Genske 2014, S. 7.
- 86 Schelling, Friedrich Wilhelm Joseph: Philosophie der Kunst, Darmstadt 1960, S. 188 f., zitiert nach Holz 2009, S. 57 f.
- 87 Vgl. Papenbrock 2005, S. 105.
- 88 Brepohl 2013, S. 85.
- 89 Vgl. Belting 1990.
- 90 Vgl. hierzu die Gegenüberstellung von „inventio“ und „opus“ in Warnke 1996, S. 52 ff.
- 91 Vgl. Chastel 1990, S. 134.
- 92 Bättschmann/Schäublin 2000, S.74.
- 93 Chastel 1990, S. 147.
- 94 Adorno 1971, S. 80.
- 95 Müller 1972, S. 63.
- 96 Vgl. hierzu Bredekamp 1972.
- 97 Szejstecki 2008, unpaginiert.
- 98 Ebd.
- 99 Der Aspekt der Phantasie würde durchaus eine ausführlichere Behandlung verdienen. Man denke an Leonardos Verweis auf die aktivierende Vorstellungskraft, indem der Maler zur Anregung eine Wand mit Feuchtigkeitsflecken betrachten soll, um darin Landschaften, Schlachten, Gesichter und andere Gebilde zu erkennen (Chastel 1990, S. 385). Genau genommen ist die Phantasie als nicht reproduzierbares Phänomen ausschlaggebend für Leonardo, den Künstler noch über den Wissenschaftler zu stellen (vgl. Müller 1974, S. 54 ff.). Allerdings ist Szejsteckis hier weniger hierarchisch. Die Phantasie nützt dem, der sie hat, in allen Bereichen. Darin folgt er, vermutlich ohne es zu wissen, Hegel, der die Phantasie neben der Kunst auch der „instinktartigen Produktion“ zurechnet (Hegel 1965, S. 50, sowie S. 274 ff.).
- 100 Szejstecki 2008, unpaginiert. Weitere Äußerungen Manys zu diesem Thema: „Alles in Allem war ich sehr erfolgreich in meinem Beruf. Ohne Tricksen mit viel Phantasie ging es aber nicht. Jeder Reviersteiger war auf seine Leute angewiesen. Wer das nicht erkannte, war fehl am Platz. Die Leute arbeiteten wohl im Gedinge, aber was konnte nicht alles in vier Wochen geschehen. Da mußte man bei der Errechnung des Lohnes, die auch eine Aufgabe des Reviersteigers war, mit Fingerspitzengefühl herangehen. Nur wenn die Hauer am Monatsende zufrieden waren, lief alles gut“, oder „Man kann es sich nicht vorstellen, was sich Ingenieure alles ausgedacht haben, um die Grubenpferde zu ersetzen und damit die Mechanisierung im Bergbau einzuleiten. Wie sich die Bergleute mit diesen neuen Erfindungen auseinanderzusetzen hatten, überstieg die Phantasie der Erfinder. Mit

- Blut, Schweiß und Tränen wurden die Errungenschaften manchmal bezahlt“, zitiert nach ebd.
- 101 Ebd.
- 102 Netenjakob 1987, ab Min. 02:33. Vgl. ebd. ab Min. 07:20: „Wir waren mit unseren Leuten immer im Kontakt. Im Gegensatz zu unseren Vorgesetzten, die in der Chefetage saßen. Die planen wohl, mehr oder weniger gut, und geben dann ihre Anweisungen und stellen vor allen ganz schöne Forderungen, die meistens nicht zu erfüllen sind.“ Ähnliches sagte Szejstecki auch in dem Interview mit Maxisch (2000, ab Min. 15:53), wo er betont, dass er keine Angst vor der Arbeit, wohl aber vor der Obrigkeit hatte, die grausam mit Überstunden und Extraschichten strafen konnte, wenn mal etwas nicht lief.
- 103 Vgl. hierzu Marx 2009, S. 82-98. Eine gängige Folgeerscheinung dieser Entfremdung ist übrigens der bereits in Anmerkung 25 angeschnittene Alkoholismus.
- 104 Die Parallele zu den Toraufschriften der nationalsozialistischen Konzentrationslager war an dieser Stelle nicht intendiert, wirft aber mit Blick auf die Abb. 18 die Frage auf, ob Szejstecki in dem Gitternetz mit kryptischen Lettern auf dieses Sinnbild der zwangsverordneten Unterwerfung anspielte. Bemerkenswerterweise ist jene digitale Grafik im selben Jahr entstanden, in dem Szejstecki von seiner Schwester die Geschichte seines leiblichen Vaters erfuhr, der in Auschwitz ums Leben kam.
- 105 Hegel 1965, S. 63.
- 106 An dieser Stelle drängt sich eine sprachliche Untersuchung über die Verwendung von arbeitsspezifischen Termini im Kontext der künstlerischen Produktion auf. Dafür gibt es massenhaft Beispiele, die aufseiten der Kunsttheoretiker von Karel van Mander bis hin zu Georg Simmel und Max Friedländer, aufseiten der Künstler von Roger de Piles bis hin zu Ruskin, Cézanne und van Gogh reichen. Leider ist für diesen Exkurs an dieser Stelle kein Platz.
- 107 „Eine Spinne verrichtet Operationen, die denen des Webers ähneln, und eine Biene beschämt durch den Bau ihrer Wachszellen manchen menschlichen Baumeister. Was aber von vornherein den schlechtesten Baumeister vor der besten Biene auszeichnet, ist, daß er die Zelle in seinem Kopf gebaut hat, bevor er sie in Wachs baut. Am Ende des Arbeitsprozesses kommt ein Resultat heraus, das beim Beginn desselben schon in der Vorstellung des Arbeiters, also schon ideell vorhanden war.“ Marx 1987, S. 193. Vgl. außerdem Sohn-Rethel 1970, S. 96 f.
- 108 Siehe hierzu Chastel 1990, S. 165.
- 109 Marx 1987, S. 192.
- 110 Ritter 1974, S. 151.
- 111 Friedländer 1947, S. 14.
- 112 Waldenfels 1986, S. 31: „[...] Maler betrachten und genießen zunächst nicht, sondern sie malen. Probleme der Raumperspektivik, der Farb- abstufung und der Linienführung, mit denen sie es zu tun bekommen, sind nicht an die Landschaftsdarstellung gebunden. Außerdem tritt der Maler hier nicht selten als Konkurrent der Naturforscher auf.“
- 113 Vgl. hierzu Lukács 1987, Bd. I, S. 7: „Das Alltagsverhalten des Menschen ist zugleich Anfang und Endpunkt einer jeden menschlichen Tätigkeit.“ Die Rückwirkung des Ästhetischen ins tätige Leben ist selbst bei der idealistischen Ästhetik Kants der Fall, in der die Kunstschönheit als „Symbol der Sittlichkeit“ zur „Entwicklung sittlicher Ideen“ bzw. der „Entfaltung einer Kultur des moralischen Gefühls“ führen soll, was bei Schiller weiterführte in sein Konzept der ästhetischen Erziehung des Menschen (zitiert nach Gethmann-Siefert 1995, S. 94 f. sowie 159 ff.).
- 114 Zitiert nach Busch 1997, S. 116.
- 115 Hegel 1965, S. 275.
- 116 Vgl. hierzu ebd., S. 276.
- 117 Hieraus erwächst übrigens nicht die Notwendigkeit, dass jeder Künstler einer werktätigen Arbeit nachgehen müsse. Viel eher bietet es sich an, diesen nicht vor Parallelen zur werktätigen Arbeit zurückschreckenden Begriff für die allgemeine Kunstproduktion dienstbar zu machen.
- 118 Maxisch 2000, ab Min. 05:37.
- 119 Holz 2013, S. 34. Zum Verhältnis von Kunst und Wirklichkeit vgl. auch: Hegel 1965, S. 103.
- 120 Gethmann-Siefert 1995, S. 268.
- 121 Zur Kategorie des dialektischen Selbstunterschieds vgl. Holz 2003, S. 14.
- 122 Vgl. hierzu Bloch 1973, S. 257. Außerdem: Bloch 1974, S. 242-250.
- 123 Gethmann-Siefert 1995, S. 241.
- 124 Ebd., S. 17.
- 125 Müller 1972, S. 85.
- 126 Ritter 1974, S. 154. Dieser Teil von Ritters Landschaftsauffassung mag beispielsweise auf die Romantik zutreffen, besitzt aber, wie gezeigt wurde, keine Allgemeingültigkeit.

- 127 Ebd.
- 128 Gethmann-Siefert 1995, S. 147.
- 129 Ebd., S. 248.
- 130 Ebd., S. 225.
- 131 Vgl. dazu Kühne 2013, S. 162.
- 132 Waldenfels 1986, S. 39.
- 133 Panofsky 1980, S. 101.
- 134 Vgl. Cassirer 2018, S. 497.
- 135 Ebd., S. 498 f.
- 136 Adorno 2016, S. 112.

Bibliografie

- ABELSHAUSER, Werner:
1984 Der Ruhrkohlebergbau seit 1945, München 1984
- ADORNO, Theodor:
1971 Versuche über Wagner, Frankfurt am Main 1971
2016 Ästhetische Theorie, Frankfurt 2016
- AGRICOLA, Georgius:
1928 De Re Metallica Libri XII, Berlin 1928
- BÄTSCHEMANN, Oskar/SCHÄUBLIN, Christoph (Hg.):
2000 Leon Battista Alberti. Das Standbild. Die Malkunst. Grundlagen der Malerei, Darmstadt 2000
- BELTIN, Hans:
1990 Bild und Kult, München 1990
- BLOCH, Ernst:
1973 Geist der Utopie, Frankfurt am Main 1973
1974 Das Prinzip Hoffnung, Bd. 1, Frankfurt am Main 1974
- BOEHM, Gottfried:
1968 Studien zur Perspektivität (Heidelberger Forschungen, H. 13), Heidelberg 1968
- BRANDT, Paul:
1928 Schaffende Arbeit und bildende Kunst. Vom Mittelalter bis zur Gegenwart, Bd. 2, Leipzig 1928
- BREDEKAMP, Horst:
1972 Autonomie und Askese, in: Bredekamp, Horst et. al.: Autonomie der Kunst. Zur Genese und Kritik einer bürgerlichen Kategorie, Frankfurt am Main 1972, S. 88-173
- BREPOHL, Erhard:
2013 Theophilus Presbyter und das mittelalterliche Kunsthandwerk, Gesamtausgabe der Schrift DE DIVERSIS ARTIBUS in einem Band, Köln/Weimar/Wien 2013
- BUSCH, Werner:
1978 Die Autonomie der Kunst, in: Busch, Werner/Schmoock, Peter (Hg.): Kunst. Die Geschichte ihrer Funktionen, Weinheim/Berlin 1987, S. 178-203
- BUSCH, Werner (Hg.):
1997 Landschaftsmalerei (Geschichte der klassischen Bildgattungen in Quellentexten und Kommentaren, Bd. 3), Berlin 1997
- CASSIRER, Ernst:
2018 Mythischer, ästhetischer und theoretischer Raum, in: Dünne, Jörg/Günzel, Stephan (Hg.): Raumtheorie, Frankfurt 2018, S. 485-500
- CHASTEL, André:
1990 Leonardo da Vinci. Sämtliche Gemälde und die Schriften zur Malerei, München 1990
- FRIEDLÄNDER, Max:
1947 Essays über die Landschaftsmalerei und andere Bildgattungen, Den Haag 1947
- GENSKE, Dieter:
2014 Ingenieurgeologie. Grundlagen und Anwendung, Berlin/Heidelberg 2014
- GETHMANN-SIEFERT, Annemarie:
1995 Einführung in die Ästhetik, München 1995
- HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich:
1965 Ästhetik, Bd. 1, Berlin/Weimar 1965
- HELD, Jutta:
2005 Kunst und Arbeit, in: Pohl, Frances (Hg.): Kunst und Arbeit – Art and Labor (Kunst und Politik, Bd. 7), Göttingen 2005, S. 7-12
- HELD, Jutta/SCHNEIDER, Norbert:
1998 Sozialgeschichte der Malerei. Vom Spätmittelalter bis ins 20. Jahrhundert, Köln 1998
- HOLZ, Hans Heinz:
2003 Widerspiegelung (Bibliothek dialektischer Grundbegriffe, Bd. 6), Bielefeld 2003
- 2009 Landschaft – geschichtsphilosophisch betrachtet, in: Holz, Hans Heinz: Bild-Sprachen. Gesammelte Aufsätze zu Kunst und Künstlern, Bielefeld 2009, S. 53-62

- 2013 Ästhetik, in: Holz, Hans Heinz: Kunst-Theorien. Kleine Schriften zur Ästhetik, Bielefeld 2013
- HUSKE, Joachim:
1998 Die Steinkohlenzechen im Ruhrrevier. Daten und Fakten von den Anfängen bis 1997 (Veröffentlichungen aus dem Deutschen Bergbau-Museum Bochum, Nr. 74), 2. Aufl. Bochum 1998
- KRIS, Ernst/KURZ, Otto:
1980 Die Legende vom Künstler. Ein geschichtlicher Versuch, Frankfurt 1980
- KÜHNE, Olaf:
2013 Landschaftstheorie und Landschaftspraxis. Eine Einführung aus sozialkonstruktivistischer Perspektive (RaumFragen. Stadt – Region – Landschaft), Wiesbaden 2013
- LUKÁCS, Georg:
1987 Die Eigenart des Ästhetischen, Bd. 1, Berlin/Weimar 1987
- MADYNSKI, Helmut:
1994 Bergwerk Westerholt. Zur Bergbaugeschichte im Buerschen Norden, Haltern 1994
- MARX, Karl:
1987 Das Kapital. Kritik der politischen Ökonomie, Bd. 1, Berlin 1987
2009 Ökonomisch-philosophische Manuskripte, Frankfurt am Main 2009
- MAXISCH, Ursel:
2000 Many Szejstecki und Ursel Maxisch, unveröffentlichtes Interview, 2000
- MÜLLER, Michael:
1972 Künstlerische und materielle Produktion. Zur Autonomie der Kunst in der italienischen Renaissance, in: Müller, Michael et. al.: Autonomie der Kunst. Zur Genese und Kritik einer bürgerlichen Kategorie, Frankfurt 1972, S. 9-87
- NETENJAKOB, Doris:
1987 „Die Zeche hat mich geprägt“. Der Arbeiterkünstler Many Szejstecki, Westdeutscher Rundfunk 1987, 29:10 Minuten
- PANOFSKY, Erwin:
1980 Die Perspektive als symbolische Form, in: Oberer, Hariolf/Verheyen, Egon (Hg.): Aufsätze zu Grundfragen der Kunstwissenschaft, Berlin 1980, S. 99-168
- PAPENBROCK, Martin:
2005 Die Poesie des Stahlarbeiters. Anmerkungen zum Verhältnis von Kunst und Arbeit im Werk von David Smith, in: Pohl, Frances (Hg.): Kunst und Arbeit – Art and Labor (Kunst und Politik, Bd. 7), Göttingen 2005, S. 93-110
- PEVSNER, Nikolaus:
2014 Academies of Art Past and Present, New York 2014
- RITTER, Joachim:
1974 Landschaft. Zur Funktion des Ästhetischen in der modernen Gesellschaft, in: Ritter, Joachim: Subjektivität, Frankfurt am Main 1974, S. 141-163
- SCHNEIDER, Norbert:
1987 Natur und Kunst im Mittelalter, in: Busch, Werner/Schmooch, Peter (Hg.): Kunst. Die Geschichte ihrer Funktionen, Weinheim/Berlin 1987, S. 555-574
2009 Geschichte der Landschaftsmalerei. Vom Spätmittelalter bis zur Romantik, Darmstadt 2009
- SIMMEL, Georg:
2006 Über räumliche Projektionen sozialer Formen, in: Dünne, Jörg/Günzel, Stephan (Hg.): Raumtheorie, Frankfurt am Main 2006, S. 304-316
- SIMSON, Klaus:
1985 Die Arbeitswelt des Bergmannes, in: Borsdorf, Ulrich/Eskildsen, Ute (Hg.): Untertage – Übertage. Bergarbeiterleben heute, München 1985, S. 158-200
- SOHN-RETHEL, Alfred:
1970 Geistige und körperliche Arbeit. Zur Theorie der gesellschaftlichen Synthesis, Frankfurt am Main 1970
- SZEJSTECKI, Manfred:
1999 Haus Reck/Schacht Lerche. Wie ein Bergbaupanorama entsteht, Gladbeck 1999
2008 Manys Geschichte. Aus dem Leben des Bergmannes und Künstlers Manfred Szejstecki, herausgebracht anlässlich seines 77. Geburtstages im Februar 2008, Gelsenkirchen 2008
- TENFELDE, Klaus:
1985 Eine kleine Geschichte der Bergarbeit, in: Borsdorf, Ulrich/Eskildsen, Ute (Hg.): Untertage – Übertage. Bergarbeiterleben heute, München 1985, S. 8-19
- VASARI, Giorgio:
1974 Lebensläufe der berühmtesten Maler, Bildhauer und Architekten, Zürich 1974
- VERSPOHL, Franz-Joachim:
1972 Autonomie und Parteilichkeit: „Ästhetische Praxis“ in der Phase des Imperialismus, in: Verspohl, Franz-Joachim et. al.: Autonomie der Kunst. Zur Genese und Kritik einer bürgerlichen Kategorie, Frankfurt am Main 1972, S. 199-230
- WALDENFELS, Bernhard:
1986 Gänge durch die Landschaft, in: Smuda, Manfred (Hg.): Landschaft, Frankfurt am Main 1986, S. 29-43
- WARNKE, Martin:
1996 Hofkünstler. Zur Vorgeschichte des modernen Künstlers, Köln 1996

Anschrift des Verfassers

Lukas Schepers
Dunckersweg 19b
22111 Hamburg