

»Eine Vision trägt einen Menschen durchs ganze Leben«

Vortrag zum Realismus der DDR

Prof. Dr. Peter Arlt, Gotha

Die erste Zauberformel der »Merseburger Zaubersprüche«, von welchen der Titel der Ausstellung »Merseburger Sprüche & Sprünge« abgeleitet ist, heißt im Neuhochdeutschen: »Entspring den Haftbanden, entfahr den Feinden!« Auf die realistischen Künstler übertragen, bedeutet das, den Gängelbändern des Kunsthandels und der Kunstpolitik zu entkommen und mit dem Robert-Musil-Harald-Metzkes-Spruch

»Der Realismus ist wie das Gras, das, niedergetreten, wieder aufsteht«

die Kraft der Visualität zu finden, im eigenen Sinn und Stil zu entfalten und der Realismus-Gemeinschaft beizufügen.

Zum Zauber der Kunst gehört, fliegen zu können oder zu springen – wie die Artisten im ausgestellten Gobelin »Merseburger Zaubersprünge« von Elrid Metzkes. Kunstfertiges Springen und Körperdrehen, auch in Gedanken Rad schlagen – so wird sinnbildlich das Wirklichkeitsmotiv zur Kunst erhoben. Im Sinne eines Aphorismus von Franz Marc:

»Erkennt, meine Freunde, was Bilder sind: das Auftauchen an einem anderen Ort.«

Blicken wir zurück in die Geschichte, wie die realistische Kunst der DDR in dem vereinigten Deutschland aufgenommen wurde und wird.

Nur ein Mangel an Augensinn?

Die Kunst der DDR diente bis 1990 als Medium der Verständigung und normalisierte den Umgang mit der DDR. Aber für die westdeutschen Kunsthistoriker und Museumsleute blieb es schwer, Bilder aus der DDR vom Ballast negativer ideologischer Festschreibungen zu lösen. DDR-Kunst ist und bleibt Feindbild. Und wurde es wieder mehr nach 1990.

Das bewies die Ausstellung »Aufstieg und Fall der Moderne« in Weimar 1999. Kaum eröffnet, erregt die Ausstellung die Gemüter, und die Besucher strömen in Scharen. Könnte man sich Besseres wünschen? Ja, man könnte. Eine Ausstellung, die den Streit nicht wie im Kalten Krieg fortsetzen will, sondern als geistvolles Angebot zu einem fruchtbaren Diskurs herausfordert, der in der Einheit weiterbringt.

Die Kunst des 20. Jahrhunderts ist nicht nur auf die Pole modern und antimodern zu reduzieren. Die Moderne konnte nur in der Einheit kontroverser Kunstrichtungen ihre Entwicklung vorantreiben. Zu ihr gehören als legitime Teile realistische Strömungen, die offenbar im Schema der Ausstellungsmacher als konservativ gelten. Die »Magie der Realität« faszinierte auch Max Beckmann, der in Weimar 1999 gleichfalls vertreten war, und der dem herausragenden Kunstförderer Harry Graf Kessler »das Interessanteste« der Weimarer Ausstellung des Deutschen Künstlerbundes 1906 schien.

Besonders erregt die Gemüter, dass Nazikunst und Kunst der DDR unter einem Dach gezeigt werden und etwas zusammengeworfen wird, was nicht zusammengehört. In der Raumästhetik einer Lagerhalle auf dem Grund grauer Plastebahnen die Kunst aus der DDR. Auf das Ganze gesehen, springt einem allerdings die künstlerische Vielfalt ins Auge, denn der offizielle Kunstbegriff hat sich in der DDR mit der Zeit gewandelt; er schloss im wachsenden Maße künstlerische Individualität ein und förderte sie. So erscheint die Selbstbehauptung der Künstler weniger erstaunlich als eher selbstverständlich. Andererseits fragt sich, wer die Ausstellung sah, wie es um die Definitionshoheit über diese Kunst heute bestellt ist. Offensichtlich liegt das Deutungsmonopol bei westdeutschen Wissenschaftlern. Die es seriös wahrnehmen, sind in der Minderzahl. Eine besondere Qualifikation besitzen aber offenbar diejenigen, deren Wissen von der Sache möglichst unbefleckt von Kenntnis ist. Hauptsache, sie haben verinnerlicht, dass im Osten zwei Diktaturen einander folgten, demzufolge die DDR zu delegitimieren sei und ihre, na ja, na Gott, Kunst nichts taugt. Dann brauchte es gar nicht die Absicht, die Kunst aus der DDR an den Pranger stellen zu wollen; es geschieht einfach. Der Weimarer Kurator Achim Preiß hat sich für eine Kraut-und-Rüben-Hängung entschieden. Ja, warum wohl?

Die Stoß-an-Stoß-Hängung in der Rotunde richtet sich gegen das im 20. Jahrhundert entstandene Recht, den Bildern eine eigene Wirkungssphäre zuzuerkennen, weshalb es folglich zu einer separierenden Hängung kam. Dagegen die Hängung in Weimar, Bilder verschiedenster Zeitetappen, Themen und Stile, wie Otto Knöpfers „*Glasbläser*“, 1950, Hans Tichas „*Mannschaft*“, 1975, und Werner Tübkes „*Tod in Venedig*“, 1973, in bizarren Kontrasten zusammenzuwerfen - das verrät, gelinde gesagt, einen Mangel an Augensinn. Man stelle sich eine Westkunst-Ausstellung vor: Emil Schumacher Stoß an Stoß mit *Guido Zingerl*, und über *Ückers Nagelbilder* hinge, von der IG Metall ausgeliehen, Jochen Sendlers „*Gleicher Lohn für gleiche Arbeit*“ neben einem Kissenbild von Gotthard Graubner. Alle schrieen dann, das sei ja die diffamierende Hängung der Nazis bei der Aktion „*Entartete Kunst*“.

Preiß meinte, der zeitgenössische Kulturbetrieb würde Kunst der DDR „als eine wieder aktualisierbare Gefahr“ (!) ansehen. Kunstpolitik und Kunstmarkt sind die Feinde der realistischen Künstler, vor allem wenn sie aus der DDR kommen. Da gibt es eine historische Analogie: In der Zeit der Konfessionskämpfe haben Bilder die Spaltung in katholisch und protestantisch noch vertieft, weil sie den Stempel der Konfessionen trugen (Hans Belting). Erhofft man von der Diskreditierung und Wegschleißung der Kunst der DDR, die vorhandene Spaltung in Ost und West zu mindern? Ein Kurzschluss! Denn – und der Satz liegt wie Asche im Mund - nur gegenseitiges Kennenlernen, Verstehen und Akzeptieren der verschiedenen Sozialisationen und ebenso ihrer Kunst überwindet Distanz, ermuntert zur kritischen Selbstbefragung hier wie dort.

Das sagte ich 1999.

Als die Ausstellung „*Aufstieg und Fall der Moderne*“ wie auf der Abraumhalde der Geschichte präsentiert wurde, hat das den Amerikaner Justin Jampol darin bestärkt, ein eigenes Wende-Museum in Los Angeles zu gründen, auf neutralem Boden: „Wir wollten weg

vom kolonialen Blick. Die DDR ist nicht so fremdartig, so abschreckend und anrührend wie sie heute vom deutschen Westen aus gesehen wirkt.“

In der ehemaligen BRD wurde die Kunst aus der DDR auch anders, positiver gesehen, zeitweilig und von anderen Leuten, die der DDR und dem Sozialismus nahestanden, das belegt die Zeitschrift „Tendenzen“.

Und Manfred Schneckenburgers Einladung 1971/72 von Künstlern der DDR zur **documenta 6** begründete sich in den „positiven Veränderungen auf der Gegenseite“ und im besonderen Stellenwert, der den Werken der des sozialistischen Realismus eingeräumt werden sollte, „z. B. bei der Neuformulierung des Geschichtsbildes, der aktuellen Reflektion der Kunstgeschichte oder bei der Ausprägung einer fortschrittlichen Ikonografie“.

Ein frühes Beispiel: Als Fritz Cremer von einer westlichen Zeitung gefragt wurde, weshalb er eigentlich freiwillig in der DDR lebe, verwies der Künstler auf seine antifaschistischen Denkmäler, die er in diesem Staat machen konnte, und antwortete zudem: Wäre „nur einem Dorf Gelegenheit gegeben worden, zu versuchen, einen neuen Weg deutscher Geschichte zu gehen, so wäre ich in dieses Dorf gegangen.“ Er hoffte, in der DDR, seinem Staat, mitwirken zu können, „unsere deutsche politische Geschichte endlich ins richtige Verhältnis zu bringen zu unserer Kulturgeschichte“. Seine Träume und das Aufbegehren derer, die „unten“ sind, bestimmten sein Leben und Werk.

In seiner Bronzeplastik „*Genug gekreuzigt*“, 1982, erhebt sich Christus protestierend gegen den Spruch, dass „alles so weise eingerichtet“ sei und reißt sich vehement vom Kreuze los. Eine typische Kunst aus der DDR, die zeitunabhängig, auch heute, beispielsweise zur Verweigerung von Kriegseinsätzen aufruft.

„Grundgesetzkunst“

Zum 60. Jahrestag der BRD überraschte jene „Grundgesetzkunst“-Ausstellung, Schirmherrin Merkel, mit der Schlichtheit des Gedankens, nur auf dem Boden des Grundgesetzes habe freie Kunst entstehen können. Der Fabeldichter und Sklave Äsop brähe in lautes Gelächter aus! Und deutsche Künstler der Vergangenheit, von den „Fürstendienern“ Lucas Cranach bis Gottfried Schadow oder die in Nazi-Deutschland tätigen, wie Otto Dix und Gerhard Marcks, müssen ihre Werke schamvoll verbergen: die sind keine freie Kunst.

Also ließ man die Kunst der DDR einfach weg, weil sie nicht als freie Kunst auf dem Boden des Grundgesetzes habe entstehen können.

Doch selbst für unterdrückende Zeiten können wir, mit Marx, vom unegalen Verhältnis zwischen Gesellschafts- und Kunstentwicklung ausgehen. Daran ließ Wolfgang Mattheuer rückblickend keinen Zweifel: „Ich habe meine Bilder in größter Freiheit gemacht.“ In seiner Bronzeplastik „*Gesicht zeigen*“, 1981, zeigt Wolfgang Mattheuer als paradigmatisches Verhalten, sich die Schafsmaske des sich Dummstellenden herunterzureißen, die wahre Meinung nicht länger zu verbergen, aber ebenso für andere Meinungen offen zu sein.

„Staatsnähe“ und „Staatstreue“ von Künstlern der DDR

Durch das Ende der DDR sind alle Vorurteile gegen die DDR scheinbar bestätigt worden und werden fortan als ewig-gültig eingesetzt. Dabei maßen sich Definitionshoheit über die Kunst

aus der DDR solche Museumsleute und Kuratoren an, deren besondere Qualifikation offenbar darin besteht, dass ihr diesbezügliches Wissen möglichst unbefleckt von Kenntnis ist. Hauptsache, sie haben verinnerlicht, dass im Osten zwei Diktaturen einander folgten, demzufolge die DDR zu delegitimieren ist und ebenso ihre Kunst.

Sie prägten das ideologische Grundgesetz der BRD, die Ostzone und DDR zu delegitimieren. Das betrifft die Erinnerung an die tatsächliche DDR und bei der Kunst einmal über die gesamte Existenz des sozialistischen Staates und ein weiteres Mal über die Zeit der Vereinigung nach 1990.

Kunst aus der DDR als wertvolles Erbe zu erkennen, fällt offenbar schwer. So rang sich der Bund Deutscher Kunsterzieher zwar zu der ziemlich folgenlos gebliebenen „Resolution“ von 1994 durch, die „Kunst aus beiden deutschen Staaten [...] vermitteln“ zu wollen. Doch insgesamt erweckt der Umgang mit der Kunst der DDR nicht nur den Eindruck, man meine, bei ihr sei nichts Nennenswertes zu holen, sondern sie wird mit vorgeblichen und wirklichen Entstehungsbedingungen verquickt, um sie auf „Staatskunst“ zurückschneiden zu können, als hätte sich ihr Sinn mit dem Ende der DDR verschlissen. Der Begriff „DDR-Kunst“ ist richtig, wenn die affirmative Kunst, die mit der Didaktik des unmittelbaren Realismus sich den politischen Redensarten eingängig und unkritisch angepasst hat, die Ideologeme platt bebildert und die Ideale als schon erfüllt preist. Wenn Kunstwerke Propagandaschablonen sind, und sich darauf beschränken – wie Hans Platschek 1992 sagte – „in die Bilder gestanzte Antworten auf gestanzte Fragen zu malen“.

Die vom sozialistischen Weg überzeugten Künstler und ihre Kunst in der DDR könnten durchaus als „staatsnah“ bezeichnet werden, weil der Staat in vielem ihrer Überzeugung vom Sozialismus entsprach und sich durch Aushandlung und Vorschläge veränderbar zeigte. Wegen der erreichten Ziele oder der teilweise erreichten Ziele handelten viele Künstler auch in ihrer Kunst staatskonform und sahen keinen Sinn, sich gegen das allgemeine System zu richten.

„Staatsnah“ kann nicht bedeuten, dass die DDR allein darin bestand, mit staatlicher Repression alles zu diktieren und mit Hilfe der Stasi die Freiheit des Volkes einzuschränken. Im Wesentlichen war die DDR wohl weniger eine „Konsensdiktatur“, wie Paul Kaiser sagt, sondern eine Aushandlungsgesellschaft.

Ein Beispiel dazu: Lothar Lang verteidigte in einem Rededuell mit Willi Sitte den Annaberger Carlfriedrich Claus wegen der besonderen Qualität seiner Kunst, damit in einer Pariser Grafikausstellung Claus zu sehen sein sollte und nicht Walter Womacka, der berühmte Maler, Professor und Rektor. „Sitte machte saure Miene, aber akzeptierte“ (Lothar Lang).

Eine Radierung von Baldwin Zettl spiegelt das Ende der DDR.

„Staatstreue“ sprach sich am Ende der DDR aus in der Bewegung „Für unser Land!“, die von Christa Wolf ausging und ihr die abwertende Bezeichnung „Staatsschriftstellerin“ einbrachte. Sie wollte wie wir die DDR und mit dem Staat den Sozialismus erhalten und verbessern. Man

könnte das Engagement von Christa Wolf oder Willi Sitte als ein „ungewolltes – und teilweise auch unberechtigtes – Lob für diesen Staat!“ verstehen (Alfred Barth, Ikarus, 2/06, S.41). Die Mehrheit verstand die DDR nicht allein als Staat, sondern als „unser Land“, ein komplexer Begriff, in dem viel mehr steckt.

Daraus folgt, wenn das Land in einem erweiterten Staatsgebilde aufgegangen ist, wird mit ihm manche Überzeugung und manches Ziel bleiben und Denken und Handeln mitbestimmen.

Die enge Beziehung von Künstler und Land DDR ist in Versen von Volker Braun zutreffend, wenn er, sich und die DDR identifizierend, sagt: „Aber das mich so hält, das halbe/ Land, das sich geändert hat mit mir (...)“

Besonders beeindruckend sein Gedicht *Das Eigentum* zur Einheit, das 15. August 1990 im „Neuen Deutschland“ zum Beitrittsgesetz stand und in unsere Ausstellung aufgenommen wurde:

*Da bin ich noch: mein Land geht in den Westen.
KRIEG DEN HÜTTEN FRIEDE DEN PALÄSTEN.*

*Ich selber habe ihm den Tritt versetzt.
Es wirft sich weg und seine magre Zierde.
Dem Winter folgt der Sommer der Begierde.
Und ich kann bleiben wo der Pfeffer wächst.
Und unverständlich wird mein ganzer Text
Was ich niemals besaß wird mir entrissen.*

*Was ich nicht lebte, werd ich ewig missen.
Die Hoffnung lag im Weg wie eine Falle.
Mein Eigentum, jetzt habt ihrs auf der Kralle.
Wann sag ich wieder mein und meine alle.*

Die Herren der Paläste sahen unseren Angriff auf sie und rächen sich, weil wir mit unserem Werk wie der Turm von Babel in den sozialen Himmel steigen wollten. Doch, wie Johannes R. Becher dichtete, wird er nun „im Sturz zu nichts zerfallen“.

Zu nichts?

Dem System der DDR gelang Mitmenschlichkeit, die wir im Osten nach Richard von Weizsäcker bewahren sollten. Es gelangen die Solidarität zu anderen Völkern, die weitgehende Gleichstellung der Geschlechter, ein gutes Gesundheitswesen, die Ablehnung der Ausbeutung des Menschen durch den Menschen. Auch diese Ziele sind staatsnah.

Was unter Staatstreue zu verstehen ist, zeigte sich, als Bernhard Heisig 1964 auf dem V. Kongress des Verbandes Bildender Künstler der DDR die restriktiv gewordene Kulturpolitik und die Formalismuskritik des Bitterfelder Weges kritisiert hatte. Somit wies er prinzipiell eine höhere Staatstreue nach als die führenden Politiker der DDR, weil er das Maß an den

Sozialismus angelegt hat, das die Politiker dem Staat DDR nicht zuzumessen wagten oder ängstlich scheuten. Solche Staatstreue Heisigs entspricht eher der Sozialismustheorie von Marx als die reale gesellschaftliche Praxis der DDR.

Wir glaubten an die Änderbar- und Verbesserbarkeit der DDR und sahen im Staat eine potentielle Größe, als veränderbaren Zustand! Wir wollten die DDR nicht im „Realsozialismus“, sondern was aus dem zu machen ist. Aus diesem Impetus entstand auch eine kritische Kunst, und weil sie sich an dem gesteckten Ziel, dem verbesserten Sozialismus, orientierte und selbst mit subversiven Mitteln nach ihrer Erreichbarkeit suchte, war sie trotzdem staatsnah. Das sollte nicht verborgen bleiben.

Sitte sah für seine Kunst Zwecke und sagte wie Käthe Kollwitz: „Ich will wirken in dieser Zeit.“ Er wusste auch vom Kampf, Leid – mit Sturz und Niederlage, auf die er in der Studie „*Die rote Fahne*“ hinweist. Er forderte zur Wachsamkeit auf, sich nicht allein als Sieger zu sehen, sondern im Kampf dem Sturz und der Niederlage entgegenzuwirken. Doch immer glaubte er an den Sieg einer humanistischen Gesellschaft, in der jeder seine Bedürfnisse und Fähigkeiten frei entwickeln kann.

Kunst und Identität

Alle bestimmenden Merkmale der DDR-Identität widerspiegeln sich in der Kunst der DDR, die ihrerseits den Bürger der DDR, dessen Identität mitgeformt hat.

Tendenziell spiegelt sich dies bis etwa 1965 in einem Realismus wider, der anmutet wie ein Glaube an eine „unbefleckte Empfängnis“ des Werkes aus der (geschönten) Wirklichkeit, unbefleckt von Persönlichkeit und Phantasie des Künstlers, von Kunstströmungen der Gegenwart und jahrhundertealten Themen, aber auch von realen Widersprüchen.

Vor allem nach 1972 nahm die Zahl der Künstler zu, die alles dies in ihr Werk einbrachten, die den Realismus in der Kunst nicht mit sinnlicher Präsenz von Wirklichkeit gleichsetzten und eine weitaus problembewusstere und stilistisch ausdifferenzierte Kunst schufen. Kunst zog damit ein massenhaftes Interesse auf sich und griff als Form von Öffentlichkeit in die Aushandlung kollektiver Identität ein. Die Kritikfähigkeit in der Identität konstituierte sich nicht zuletzt in der Begegnung mit der Kunst der DDR, im von ihr ausgelösten Diskurs. Die Kunst der DDR war also selbst ein konstituierendes Element der Identität vieler Menschen aus diesem Land.

Die Kunst der DDR zeigt eine Identität normaler Menschen, die einfachen Dinge aus Heim und Welt, Charakterzüge und Momente einer Lebensweise, in denen sich nationale und DDR-spezifische Prägungen ausweisen.

Nicht anders als bei den meisten Menschen der Jetztzeit herrschte in der DDR ein ziemlich normaler Lebensrhythmus mit Geburt und Tod, Liebe und Abneigung, Essen, Schlafen, mit Arbeit und kulturellen Freuden, mit dem Wunsch, in Frieden und Harmonie zu leben, sich erfolgreich beruflich zu entwickeln usw.

Volker Stelzmans „*Stilleben mit Rettichen*“ von 1978

(Das Bild ist leider nicht in Merseburg zu sehen, weil der Künstler wegen Sitte nicht teilnehmen wollte, aber es zeigt ikonologisch mit den Rettichen die Schärfe die in Zeitbetrachtung kommen sollte!)

Aus dem Antifaschismus bezog die DDR ihre Legitimität. Der Alltag war zwar ideologisch überformt, und an der sozialen Sicherheit haftete ein „Nestwärmegegeruch“ von mangelnder Mobilität und Flexibilität. Gravierend waren die Mangelsituationen auf dem Gebiet der Demokratie und der Versorgung.

In gesellschaftlicher Verständigung über Lebenspraxis sahen Künstler in der DDR eine sozial akzeptierte, sinnstiftende und demokratische Begründung ihrer Arbeit.

Die Hauptwirkungsrichtung der Kunst ist global und integral letztlich stets die Vermittlung und der Diskurs von Erfahrung. Dabei hat die realistische, sich gegenständlich artikulierende Kunst, die sich in der menschlichen Figur und in „profanen“ Gegenständen ausdrückt, einen besonderen Rang. Denn weil sie ihre Mitteilungen in den menschlichen Ausdrucksreaktionen – wie im „Selbstporträt mit Zähnen“, 1989/90, von Horst Sakulowski – zeigt und sich in den Dingen gründet, die jeder im täglichen Zusammenleben erlernt. Dann kann sie alle Menschen ansprechen. Sie ist so etwas wie die Muttersprache der Kunst. Jeder kann jedes realistisch gestaltete Bild verstehen – auf der unmittelbaren Ebene und bis zu einem bestimmten Punkt. Dann kommen Fragen der formalen Gestaltung und jener Ausdrucksmittel, die eine weiterführende Zeichenbedeutung haben, die ikonographische oder themenkundliche Ebene wie auch die gesellschaftlichen Beziehungen in den Bildzeichen.

Im Realismus wie in der Kunst allgemein spielen die menschliche Figur und das Menschenbild eine besondere Rolle. Dabei können sich die Künstler auf Jahrtausende alte Erfahrung berufen. Die alten Griechen kannten den Homo-mensura-Satz „Der Mensch ist das Maß aller Dinge“. Und 1974 sagte der Maler Willi Sitte (geb. 1921): „Der Mensch ist ja gleichermaßen Natur- und gesellschaftliches Wesen.“

In der „Ballettstudie“ Sittes greifen mit erotischer Anmut die organischen Bewegungen der Tänzerin über sich, die schwungvollen Glieder in simultaner Mehrfachbewegung sprengen fast die Grenzen, aber bleiben mit natürlichen Formen in dem menschlichen Kreis der Vitruvianischen Figur. Dagegen maßt sich der Mensch in Joachim Kuhlmanns kritischem Bild „Anatomiestudien“ an, mit „frankensteinscher“ Selbstherrlichkeit die Natur zu korrigieren, zu verbessern oder gar neu herzustellen.

Der Mensch ist dem Menschen das Wichtigste, das existiert. Von ihm geht ein humanistischer Maßstab aus für Moral, Arbeitswelt und für Kunst natürlich auch.

Die Entdeckung nationaler Gemeinsamkeit in der ost- und westdeutschen Kunst

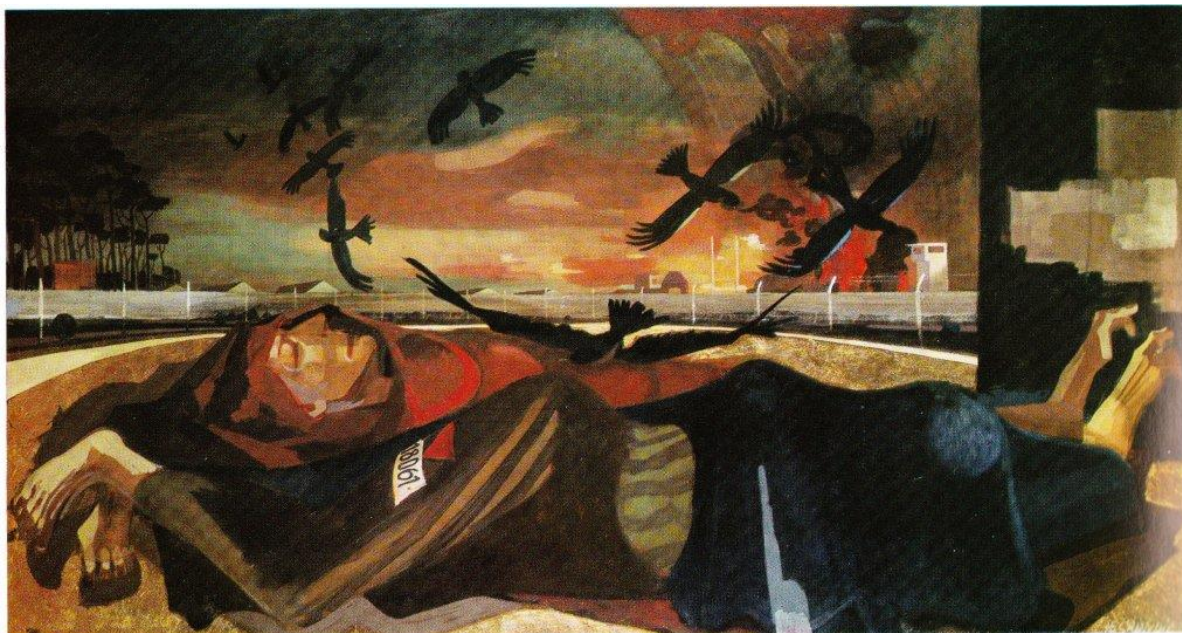
Als unter dem Titel „Deutsche Bilder“ im Schloss Oberhausen 2006 Ost- und Westkünstler zusammen präsentiert wurden und Bilder von Markus Lüpertz und Bernhard Heisig, von Werner Tübke und Anselm Kiefer aufeinandertrafen, wurden nicht nur Unterschiede, sondern Gemeinsamkeit entdeckt. Es trat eine gemeinsame nationale Eigenart zutage.

In der DDR wie in der BRD hielt man für typische Tugenden ihrer Landsleute sauber, ordentlich, gründlich, fleißig, konsequent und diszipliniert zu sein, Organisationstalent und Techniksinn zu besitzen und Wertarbeit zu leisten. Zu Untugenden macht sie der abnorme Drang, diesen Tugenden zu entsprechen. Deshalb wird von nationaler Gemeinsamkeit gesprochen.

Als Günter Grass 1983 meinte, im Vergleich zur Westkunst könne man es nicht „gröber und genauer sagen: In der DDR wird deutscher gemalt“, da erregten sich hier die internationalistischen, dort die kosmopolitischen Geister. Zum anderen warf Walter Jens die oft strikt zurückgewiesene Frage auf, ob nicht gesagt werden sollte, dass es „nur eine deutsche Kunst (gibt), wie groß auch die Unterschiede gerade in der bildenden Kunst waren“.

Vor allem ist eine Kunst zu preisen, die der Kritik und hoher künstlerischer Qualität verpflichtet ist und die im Osten den normativen deskriptiven und vorbildsetzenden „sozialistischen Realismus“ zurückgewiesen hat, während im Westen in gewisser Analogie der Gegenstand in der Kunst gegen die Diktatur der Abstraktion wiederkehrte.

Sie könnte an solchen Charakterzügen ablesbar sein, wie sie uns in der deutschen Kunst begegnen, und zwar seit der Reformationszeit, Romantik, Expressionismus, Neuen Sachlichkeit, in der eher zeichnerisch-plastischen, eher expressiven, ja rohen Form und der problematisierenden und inhaltlich-thematischen Betonung. Sie vermitteln die Kraft und den sinnlichen Genuss der Visualität und eine herausfordernde Ästhetik des Widerstandes.



Im Jahre 2003 konnten Besucher der Berliner Ausstellung „Kunst in der DDR“ Hans Grundigs Tafelbild „*Den Opfern des Faschismus I*“, 1946, als ein gesamtdeutsches Zeugnis erleben, das an Tiefe, Würde und Ernsthaftigkeit unübertroffen ist und als „Inkunabel“ humanistischer antifaschistischer Kunst der frühen Jahre für alle Deutschen, ob Ost oder West, gelten kann.

Kunst der DDR war offen für einen Paradigmenwechsel

Inzwischen wird erkannt: Die Kunst in der DDR ist weniger konservativ und indoktriniert als bisher angenommen, und entwickelte enorm solid und plural einen künstlerischen Spielraum.

Kunst aus allen Perioden der DDR in ihrem tragischen Widerspruch von Utopie und Realität, in ihrer Vielfalt und Qualität mit der beeindruckenden Bildfantasie und Sinnlichkeit der künstlerischen Individualitäten, kann von allen Menschen mit Augensinn als ein kostbares Erbe begriffen werden.

Die spezifische Qualität der Kunst in der DDR besteht darin, dass sie eine „fortschrittlichen Ikonografie“ ausprägte und in der Kunst sowohl gesellschaftliche Lichtpunkte der DDR birgt als auch ein kritisches Potential, mit dem sie das Misslungene am Sozialismus ebenso zur Sprache bringt, wie sie das kapitalistische System in Frage stellt.

Die Kunstwerke aus der DDR werden nicht mehr als bloße Zeitdokumente begriffen, denn Kunst erschließt sich nicht einzig und abschließend mit dem Umfeld, sondern bleibt offen für neue Rezeption. Wie jede Kunst besitzt sie auch in der neuen Gegenwart und in der Zukunft Bedeutung.

Protagonisten, wie Wolfgang Mattheuer, Bernhard Heisig oder Ronald Paris, die mit Nationalpreisen geehrt wurden, haben ab 1965 bis 1978 in der DDR einen künstlerischen Anspruch entwickelt und einen Paradigmenwechsel in der Kunst durchgesetzt. Mit einer kritisch reflektierenden Kunst erreichten die Künstler in einzigartiger Weise die Rezipienten und verstanden es, ein Massenpublikum ästhetisch-geistig zu mobilisieren, so dass Hoffnung bestand, sie hätten der kritischen Gedankenmasse in der Gesellschaft zum Durchbruch verhelfen können – zu einem wirklichen Paradigmenwechsel in einer demokratischen und rechtsstaatlichen Gesellschaft, in einer wirklichen Vergesellschaftung der Produktion, in Freiheit der Meinung und des Reisens. Intentionen, wie sie Rudolf Bahro in seinem Buch „Die Alternative“ 1977 begründete.

Beispiele für „fortschrittliche Ikonografie“:

Ankunft in der Wirklichkeit

Die Bilder Mattheuers beispielsweise prägen ein tiefes Wissen vom Leben, eingeschrieben in schlichte und würdevolle Gesichter, wie das der „Ausgezeichneten“, 1973/74, um deren Augen und Mund ihre Güte und bitteren Erfahrungen in lapidaren Linien Ausdruck finden und ihr Ausharren in endloser Mühe. Diese Ausgezeichnete bricht geradezu paradigmatisch mit allen ideologisch eingeschriebenen Klischees. Wolfgang Mattheuer erfand Metaphern für gesellschaftliche Probleme, prägnante Bildsignale, verbunden mit der moralischen Aufforderung, die wahre Meinung nicht länger zu verbergen, und der eingreifenden Intention, die Veränderungsbedürftigkeit der Realität zu sehen.

Bezeichnend ist die Wirkung der Publizierung der „Ausgezeichneten“ auf der Titelseite der Zeitschrift „Bildende Kunst“ (Heft 6, 1974), die erste Entscheidung des neuen Chefredakteurs Peter Michel. Wie er mir mitteilte, fand einige Tage nach dem Erscheinen dieses Heftes im Ferienhaus „Aktivist“ in Oberwiesenthal eine gemeinsame Sitzung des Sekretariats des

Zentralvorstandes des VBK-DDR, der Kulturabteilung des Zentralvorstandes des FDGB und des Bezirksvorstandes Karl-Marx-Stadt des VBK-DDR statt, in der es um die Verbesserung der Zusammenarbeit gehen sollte, aber gleichzeitig vom FDGB scharfe Kritik an diesem Gemälde und an seiner Veröffentlichung geübt wurde - unter dem Motto: *Unsere Menschen sind glücklich und froh, wenn sie ausgezeichnet werden.*

Allerdings wurde, weiter nach Peter Michel, diese Kritik von allen anwesenden Künstlern und Verbandsfunktionären zurückgewiesen, und in der Folge habe sich im Laufe der Jahre das Verhältnis zum FDGB verbessert. Hier deutet sich etwas von der identitätsbildenden und diskursprägenden Macht der Kunst an, weshalb Bernd Lindner die Phase von 1970 bis 1989 „Im Dialog mit dem Publikum“ überschrieb und nicht zufällig als Titelfoto seines Buches das einer gedankenvollen Frau vor dem Gemälde „Die Ausgezeichnete“ wählte.

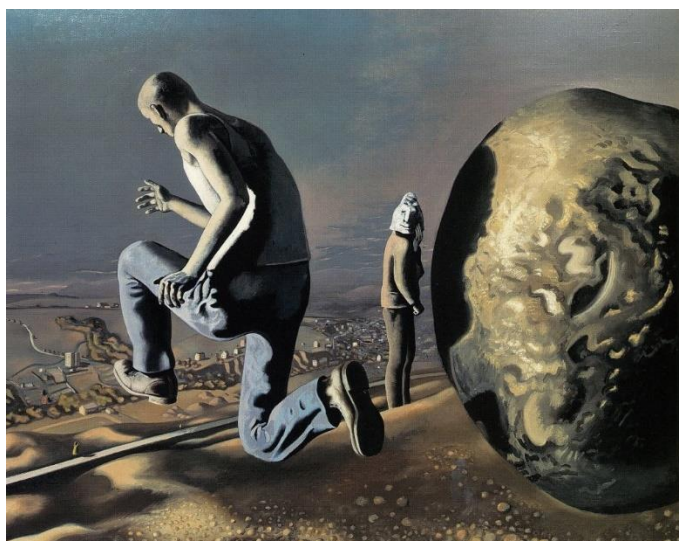
„Vom Märchen zum Mythos“ (Franz Fühmann)

Bei den Künstlern Europas sind mythologische Gestalten seit frühen Zeiten bis heute als Urbilder des Menschen willkommen. In allen Phasen der DDR hinterfragten Künstler antike Mythen und deren aktuelle Bedeutung ungewöhnlich häufig, um daraus subversive Kraft zu ziehen und ihre Kunst als Organ kollektiver Selbstverständigung Kritikfähigkeit zu verleihen.

In diesem Sinne gab Mattheuer der Kunst seiner Zeit eine programmatische Orientierung: „Mich interessiert an vielen Mythen und Historien, welche Bedeutung sie noch für uns haben, wie sie uns noch helfen können als Träger von durchaus noch nicht gelösten Problemen und Konflikten (...) als Träger von Bildideen“ (Wolfgang Mattheuer 1975). Damit brachte er Mythen als Medium bildnerischen Denkens ins öffentliche Bewusstsein und ließ sie als prosozialistische „Gegenkultur“ für viele Künstlerkollegen attraktiv werden. In der Kunst aus der DDR verdoppelte sich die Mythosrezeption gegenüber dem vorherigen Abschnitt nicht nur, sondern es wuchs auch die Mythenvielfalt sprunghaft dank namhafter Künstler verschiedener Generationen.

Diagramm der Entwicklung mythosbezogener Kunst der DDR

(Quelle: Katalog „Abschied von Ikarus“; Ergebnis meiner Habilitationsschrift)



Wolfgang Mattheuer stieg zur Schlüsselfigur in der Kunst aus der DDR auf. „Die Ausgezeichnete“ ist eine Verwandte des **Sisyphos**, wie jenem, der mit entschlossenem Antlitz unbeirrt *den Stein behaut*. Als er 1971 mit der „*Flucht des Sisyphos*“ den sich quälenden Sisyphos in die Bildwelt treten ließ, löste dieser als überragende kulturell-symbolische Form die Gestalt des siegreichen Herakles ab, der den vorherigen Abschnitt mythosbezogener Kunst

dominiert hatte. Metaphorisch gesprochen, gelangten die Protagonisten eines Paradigmenwechsels in der Kunst selbst „vom Märchen zum Mythos“ (Franz Fühmann).

Ikarus erlebte Willkommen und Abschied und wieder Willkommen

Das mythologische Hauptthema war Ikarus. Ikarus sollte in der Weimarer Ausstellung 2012/13 zwar den Abschied erleben, doch da er die kritische und innovative Kraft der Menschheit verkörpert, bleibt er willkommen.

Die Geschichte aus dem 8. Buch der „Metamorphosen“ von Ovid ist bekannt.

Die bestimmenden Motive des Auffluges und Absturzes bringen die Widersprüche von Steigen und Stürzen, von Glück und tragischem Untergang zur Geltung, in denen dialektische oder ambivalente, progressive und regressive oder irrationale Momente vereint sind. Ikarus' Schicksal kann sowohl für optimistische Hochphasen als auch für krisenhafte persönliche wie gesellschaftliche Situationen paradigmatisch erscheinen.

Einige Beispiele zeigt auch Merseburg:

Den mutigen Absprung mit dem Blick in die Höhe malte Jost Heyder in „*Ikarus hebt ab*“, 2020.

Uwe Pfeifers „*Tagtraum 3*“ spielt an einer Haltestelle, wo man warten muss. In der Zeit des Wartens beschäftigen uns Tagträume:

In der Ausstellung zeigen wir die Farblithographie, eine Vorarbeit für das große Ölbild. Auf beiden ein junger Mann, der freudvoll rennt, um vor Glück loszuspringen und sich mutig, wie ein Vogel, in die Luft zu erheben mit einem Sprung hoch von der Erde. Die bunten Flügel der Phantasie tragen ihn hoffnungsvoll oder mit Irrwitz wie ein Ikarus oder wie einen Verkündigungengel.



Eine „Zeit für Ikarus“ begann, als sich im Herbst 1989 in Leipzig die Menschen zu den Montagsdemonstrationen zusammenfanden und Gesicht zeigten. Und Mattheuer hieß ihn erneut willkommen. Mit dem Linolschnitt und der Plastik „*Ikarus erhebt sich*“ schuf er gleichsam die kulturell-symbolische Form der „friedlichen Revolution“, einen ungebrochenen Ikarus, der sich, wie aus Schlaf oder Resignation erwachend, auf bloßen Armen aufstützt, bei sich die Flügel, die vollkommen und schön wiedererstanden sind.

Aber die Bildidee stammt von 1988. Das Leitbild prognostiziert weitere Zeiten für Ikarus und antizipiert Unabgeholtenes.

Dagegen die Ikarus-Satire von Winfried Wolk „*Kleine Flugschule für Anfänger I*“, 1986, Aquatintaradierung, mit einer Gebrauchsanweisung zum Leben:

*Das Wichtigste bei allen Unternehmungen
ist die HALTUNG!*

*Ist man noch nicht oben,
nimmt der Anfänger, auf Aufwind
wartend, eine flugträchtige
Position ein.*

Zum heiteren Abschluss der Kontrast einer satirischen realistischen Skulptur von Gerhard Mackensen in unserer Merseburger Ausstellung „*Das bißchen Scheiße ist jetzt mir!*“ und ein Beispiel für hochintelligente Kunst, die uns die West-Kunst auch im Osten bietet. Da sammelte ein Künstler in der Stadt Schwerin einen Sack voll Hundescheiße auf. Darüber heißt es in Winfried Wolks ironischer Betrachtung in der Zeitschrift „Ossietzky“:

„Die Performance verweist nicht etwa auf Versäumnisse der Schweriner Stadtreinigung oder Nachlässigkeiten örtlicher Hundebesitzer. Sicher sollte sie auch nicht so interpretiert werden, dass der Künstler die Stadt Schwerin für ziemlich beschissen hält. Das hätte der Schweriner Kunstverein gewiss nicht lustig gefunden. Diese Kunstaktion verweist im Gegenteil darauf, dass für Kunst selbst der kleinste Scheißdreck wichtig sein kann. Ist es doch Aufgabe der Kunst, zufällig aufgefundenes Material, irgendwo fallen gelassen, zu sammeln, zu konzentrieren und damit den Blick für das Große und Ganze zu öffnen. Erst dann entsteht Kunst!“

Da kann man nur sagen: Die als Kunst präsentierte Scheiße verkörpert sich selbst. Dagegen ist der Realismus der Ausstellung in Merseburg und der Sitte-Ausstellung in Halle ein Segen.

