

Als der Leipziger Maler Wolfgang Mattheuer 1984 mit seiner bemalten Bronzeskulptur „Jahrhundertschritt“ auf der zweiten Etappe der Ausstellung „Menschenbilder – Kunst aus der DDR“ in Münster für eine Sensation sorgte, weil man diese expressive Malerplastik mitsamt der Vitalität ihrer zwingenden Gestik als wegweisendes Indiz für eine neue Entwicklung im Kunstschaffen des anderen Deutschlands empfand, da konnte man noch nicht ahnen, daß nur ein knappes Jahrünft später ein einträchtiges Nebeneinander von sozialistisch argumentierender Staatskunst und expressiven Spontaneitätsäußerungen mit betontem Individualanspruch auf in- und ausländischen DDR-Ausstellungen möglich werden sollte.

Als mit Ralf Winkler – bei uns besser unter dem Pseudonym A. R. Penck bekannt – ein Außenseiter par excellence der DDR den Rücken kehrte, um nach dem „Mauersprung“ (Günter Grass) gleich auf Anhieb den Einzug in den Olymp der „Westkunst“ zu halten, da konnte noch niemand, hüben wie drüben, voraussehen, welche Nachwirkungen dieser Transit von Ost nach West in Dresden, Leipzig oder Ostberlin zeitigen würde. Die DDR-Kulturoffiziellen glaubten sich jedenfalls eines jahrelangen Problems entledigt, das immer wie ein Hemmschuh das Bedürfnis nach DDR-Präsenz auf dem devisenträchtigen westlichen Kunstmarkt behindert hatte. Heute zeichnet sich, anders als in den siebziger Jahren prognostiziert, mit unübersehbarer Deutlichkeit auf allen Ausstellungen von zeitgenössischer DDR-Kunst (so auch auf der X. Kunstausstellung der DDR in Dresden 1987/88) ab, daß Penck mit seinem psychogrammhaften Expressionismus und seiner Kürzel-Ikonografie zur eigentlichen Vaterfigur der künstlerischen DDR-Jugend von heute geworden ist.

Bemerkenswert an dieser vierten Generation ist die Tatsache, daß sie sich nicht mehr wie ihre Vorgänger mit traditionsverhafteten Figurenkompositionen an historischen Vorbildern orientiert. Sie sucht ihr

Wolfgang Mattheuer, Jahrhundertschritt, 1984, bemalte Bronze, 250 × 150 × 230 cm, im Besitz der Staatlichen Galerie Schloß Moritzburg, Halle

Foto: Galene Brusberg, Berlin



Hat die
DDR-Kunst
von heute
die Prosa
des Alltäglichen
verloren?

Karin Thomas

Maler im anderen Deutschland



Bezugsfeld vielmehr ausschließlich in der eigenen Generation und deren subjektiven Bedürfnissen. Dabei bringt sie ihren Überdruß an sozialistischen Staatsparolen in einer Penck-verwandten Kalligrafie zum Ausdruck, deren Bildlichkeit zugleich auch ein fast autistisches, obsessives Beharren auf Selbstverwirklichung um jeden Preis widerspiegelt.

Die Motivation für ihren Ausstieg aus dem Gesellschaftsauftrag hatte die Künstlerjugend der achtziger Jahre von den Kulturoffiziellen selbst bezogen. Denn genau am Beginn dieses Jahrzehnts hatte die Kulturpolitik der SED mit der Aufforderung an die Künstler, wieder zu einem optimistischen Pathos mit Volksverbundenheit und Parteilichkeit zurückzufinden, jene Aufbruchstimmung der siebziger Jahre in der DDR-Kunst zu ersticken versucht, die durch das emanzipatorische Mitverant-

Uwe Pfeifer, Bildnis Tina G., 1983, Öl/Hartfaser, 110 × 140 cm

Foto: D. Scheibe, Halle



Links: Doris Ziegler, Selbst mit Sohn, 1986/87, Eitempera/Öl/Leinwand, 175 × 132 cm – Mitte: Uwe Pfeifer, Schmerzensmann I, 1985, Öl/Hartfaser, 43 × 31 cm – Rechts: Wolfgang Peucker, Wände, 1981, Öl/Leinwand, 175 × 116 cm

Foto: Klaus Eberhard Götz, Halle

wortungsstreben einer problembewußten Kunst der Alltäglichkeit seit 1971 Schritt für Schritt initiiert worden war. Wir werden auf diese Entwicklungsphase noch näher einzugehen haben.

Jedenfalls war die Haltung der SED gegenüber der Existenzberechtigung einer Kunst mit subjektivistischer Spontaneität, die Mattheuer 1984 mit seinem „Jahrhundertschritt“ anforderte, von 1980 bis 1985 genauso ablehnend, wie das schon in früheren Perioden gegenüber den jeweils fortschrittlichen Impulsen aus der nachwachsenden Künstlergeneration der Fall gewesen war. Man drängte die Aussteiger aus dem Staatsauftrag zum Übertritt von Ost nach West oder strafte sie mit Isolation und Ausstellungsboykott. Erst die schmerzliche Erkenntnis dessen, was mit diesem Exodus an kreativer Potenz dem eigenen Land verlorengegangen war, korrigierte in letzter Zeit die Strategie der Kulturpolitik im Umgang mit der Künstlerjugend. Heute versucht man vorsichtig, die unruhigen Außenseiter in den staatlichen Export der DDR-Kunst einzubeziehen.

Folglich bleibt unsere westdeutsche Rezeption von DDR-Kunst bei entsprechenden Ausstellungen nicht mehr nur historisch orientierte Leistungsschau einer DDR-Kunst von gestern, wie dies in den Jahren zwischen 1977 und 1984 zu-

meist üblich war, sondern sie wird auch in wachsendem Maße zur direkten Begegnung mit frisch aus den Ateliers herausgeholtten Bildern solcher Maler, die heute die maßgeblichen Diskussionen um die Inhalte und Aufgaben der Kunst an den Kunsthochschulen von Dresden, Leipzig oder Ostberlin tragen.

Bei aller Kritik, die man an den Auswahlkonzepten für die großen Westausstellungen von DDR-Kunst zwischen der ersten Documenta-Beteiligung von 1977 und dem 1988 in Westberlin veranstalteten „Zeitvergleich 2“ anbringen kann, darf man nicht außer acht lassen, daß durch das von Ausstellung fortschreitende Kennenlernen der Kunstszene von drüben hierzulande ein differenziertes Problembewußtsein für die Kunst im anderen Deutschland geweckt werden konnte. Abwehr und Vorurteil gegenüber einer Malerei und Bildhauerei, die – mit Blick auf ihre gesellschaftlichen Aufgaben und bewußt eingebettet in historische Traditionen – ein anderes Selbstverständnis besitzt, als wir es gewohnt sind, wurden inzwischen von einer wachsenden Bereitschaft zu dialogischer Auseinandersetzung abgelöst. Dabei ist auch nicht zu verkennen, daß es vor allem die heute als Staatskünstler gleichermaßen gefeierten wie kritisierten Altmeister waren, die der

DDR-Kunst als erste die Anerkennung durch die westliche Kunstkritik erobert haben.

Wenn hier von Staatskünstlertum die Rede ist, dann sei mit Nachdruck betont, daß dieser Begriff heute nicht mehr denselben politischen Inhalt hat wie vor 25 Jahren. Es war die heute als Staatskunst apostrophierte Malerei von Willi Sitte, Werner Tübke, Bernhard Heisig und Wolfgang Mattheuer, die ab 1960 im Rückgriff auf Barock, Renaissance und Romantik, auf Expressionismus, Kubofuturismus und Neue Sachlichkeit, auf John Heartfield, Kokoschka und Otto Dix jene progressiven Kraftfelder hervorbrachte, aus denen die DDR-Kunst der siebziger Jahre ihre emanzipatorischen Impulse für eine nüchterne Hinwendung zu den alltäglichen Konflikten und Reibungsflächen im real existierenden Sozialismus beziehen konnte.

Als Bernhard Heisig, Willi Sitte, Werner Tübke und Wolfgang Mattheuer dem dogmatischen Sozialistischen Realismus um 1964 ihre eigenständigen malerischen Handschriften konfrontierten, mußten sie nicht weniger heftig als ihre jungen Malerkollegen von heute den Widerstand einer restaurativen Kulturadministration ertragen. Es dauerte mehr als fünf Jahre, bis die offizielle Kulturpolitik 1971 unter dem von Honecker selbst ausgegebenen Stichwort „Weite und

Vielfalt der künstlerischen Handschriften im Sozialismus“ dem neuen Profil der DDR-Malerei ihre Anerkennung erteilte.

Motiviert wurde diese Legitimation durch den Staat nicht zuletzt von handfesten innen- und außenpolitischen Interessen der SED am Beginn der siebziger Jahre. Denn von der Aufforderung der Kunst, den Anschluß an die klassische Moderne zu finden und sich die gesamte Kunstgeschichte als Zitatenschatz dienstbar zu machen, versprach man sich diese längst überfällige qualitative Erneuerung des gesellschaftlichen Erziehungsauftrags, den die Kunst wie auch alle anderen kulturellen Bereiche im sozialistischen Staatsgefüge zu leisten hat. Darüber hinaus erhoffte man sich von dieser neuen Malerei auch eine Stützung der nationalen Anerkennung, die von der DDR-Führung im politischen Umfeld der Ostverträge mit allen Mitteln angestrebt wurde.

Heute wissen wir, daß beide Zielsetzungen de facto konkrete Früchte getragen haben. Die künstlerische Aufbruchstimmung der frühen siebziger Jahre fand – wie die Pressediskussion zur VII. Kunstausstellung der DDR 1972 belegt – sowohl in der eigenen Bevölkerung wie auch im westlichen Ausland lebhaft Resonanz. Als westliche Kunstkritiker beim Anblick der neuformulierten Arbeiter-

bilder von Heisig, Volker Stelzmann und Sighard Gille, der komplex argumentierenden Historien gemälde von Werner Tübke und Arno Rink sowie der ins Bild gesetzten Ansprüche auf private Freiräume bei Wolfgang Mattheuer und Günter Glombitza ins Staunen gerieten, da war der Ablösungsprozeß des konfliktentrückten Superheldentyps, den der klischeehafte Sozialistische Realismus in den fünfziger und sechziger Jahren als vorbildliche Arbeiterpersönlichkeit einer schönen und heilen Welt propagiert hatte, schon längst in vollem Gang.

Von Mattheuer und Heisig vorbereitet

Was die Altmeister initiiert hatten, wurde von ihren Schülern mit unbedingter Konsequenz weitergeführt. Zentrum dieser Bewegung war zunächst Leipzig, weil Mattheuers und Heisigs Lehrtätigkeit an der dortigen Hochschule für Grafik und Buchkunst ein profiliertes Wirkungsfeld vorbereitet hatte.

Auf der VIII. Kunstausstellung der DDR in Dresden, die noch heute einen legendären Ruf wegen ihrer herausragenden Qualität an veristischen Bildern genießt, stellten aktuelle Problemformulierungen die dynamische Dialogbereitschaft ihrer Produzenten mit dem Betrachter unter Beweis. Die Prosa der sachlich-nüchternen Alltäglichkeit, von Mattheuer und Heisig vorbereitet, diente einer Generation von nachgewachsenen, damals etwa dreißigjährigen Malern dazu, den kritischen Zeigefinger unverblümt auf die Schwachstellen des real existierenden Sozialismus zu legen und dies zugleich auch mit einer ausgefeilten, an der Neuen Sachlichkeit der zwanziger Jahre geschulten Bildsprache zu bewerkstelligen.

Uwe Pfeifers „Feierabend“

Fast jeder Diskussionsbeitrag in Presse und Rundfunk der DDR zitierte im Umfeld der VIII. Kunstausstellung Pro- und Kontra-Stimmen zu Sighard Gilles „Brigadebild“,

das den Verismus der Figurenzeichnung an die Grenze der ironischen Karikatur heranführte, Heidrun Hegewalds bittere Kritik am Konsumverhalten breiter Bevölkerungsschichten in dem Gemälde „Kind und Eltern“ sowie vor allem Uwe Pfeifers Interpretation zum „Feierabend“, in deren unterkühlter Farbgebung sich der sozialkritische Inhalt des Bildes, die Isoliertheit des Einzelnen in der anonymen Menge einer Massengesellschaft, meisterhaft widerspiegelte.

Neben der direkten Problemdarstellung sah man auch zahlreiche allegorische Bildkonzepte, in denen komplexe Argumentationszusammenhänge eine pointenhafte Verdichtung fanden. Namen von Künstlern wie Doris Ziegler, Wolfgang Peuker, Christoph Wetzel, Horst Sakulowski oder Gudrun Pontius wurden immer wieder erwähnt, weil sie ebenso wie die vorhergenannten die Aufmerksamkeit der Ausstellungsbesucher mit kompromißlosem Nachdruck auf solche Erscheinungen im Alltag der DDR-Wirklichkeit richteten, die mit der Idee eines sinnvollen Sozialismus nicht vereinbar sein konnten. Zu derartigen Themen gehörten neben einem sich verselbständigenden Verwaltungsbükratismus wachsendes Konsumdenken, sozialistisches Spießertum und Verantwortungslosigkeit gegenüber der natürlichen Umwelt, vor allem gegenüber dem von hemmungsloser Industrieexpansion akut bedrohten Waldbestand.

In dem gleichen Maße, wie der künstlerische Mut zur ungeschönten Konfliktartikulation voranschritt und in der Öffentlichkeit Gehör fand, wuchs der Widerstand der Kulturadministration gegenüber derartigen Tendenzen emanzipatorischer Mitverantwortung. Man versuchte von offizieller Seite, den problemorientierten Künstlern eine positive Einstellung zum Sozialismus abzusprechen und propagierte am Beginn der achtziger Jahre als Alternative zum Konfliktbild die neuerliche Pflege einer pathosbetonten, volksverbundenen Kunst mit den Vorzeichen einer optimistischen Parteilichkeit.

Gunst des Publikums hat die farberuptive Malerei

Diese kulturpolitische Reaktion bewirkte, wie anfangs bereits diagnostiziert, einen partiellen Rückzug der Konfliktbild-Realisten in eine akademisch abgehobene Sinnbildmalerei oder in eine resignierende Innerlichkeit, die sich dann schließlich – vor allem bei der neuen Malerjugend der achtziger Jahre – in einer egozentrischen Aussteigerhaltung gegenüber dem Gesellschaftsauftrag der Kunst im Sozialismus äußern sollte. Doch es gab auch diejenigen, die sich ihren Mut zum verantwortlichen Mitdenken weiterhin nicht nehmen ließen und die Kontinuität der Konfliktformulierung weiterführten, wobei das selbstkritische Autoporträt und das allegorische Argumentationsbild ihre bevorzugten Sprachmedien darstellten.

Waren die Konfliktbilder in den siebziger Jahren malerisch zuweilen bis an den Rand der aggressiven Karikatur vorgegriffen, so wurde die Bildsprache der alltäglichen Prosa in den achtziger Jahren verhaltener und fragender, so daß es den gestikulierenden Gebärden der ungestüm vordringenden neuen Malerjugend nicht schwer fiel, mit ihrem unverbrauchten Gestenaktionismus die stiller gewordenen Bilder der Alltagsbeobachter in der Gunst des Publikums zu überflügeln. Die für die bisherige DDR-Kunstgeschichte ungewohnte und daher sehr faszinierende Exotik des spontanen Neoexpressionismus aus der DDR machte die farberuptive Malerei der achtziger Jahre auch für die westliche Kunstmarktbühne rasch attraktiv, so daß schneller als je zuvor ein Rezeptionsbedürfnis hierzulande für diese Kunst verfügbar war, dem der Staatliche Kunsthandel der DDR auch dann nachzukommen suchte, wenn die Produzenten dieser Bilder dem Sozialistischen Staat und dem Verband Bildender Künstler der DDR in systemkritischer Verweigerung zu Hause ihre Gefolgschaft versagten.

Auf diese Weise erklärt sich die derzeitige Situation, daß

exemplarische Aussteigerfiguren und wilde Kürzelkaligrafien einer jugendlichen Penck-Nachfolge dem westlichen Beobachter der zeitgenössischen DDR-Kunst geläufiger sind als die hintergründigen Bildreflexionen, denen sich traditionsverbundene Realisten wie Uwe Pfeifer, Wolfgang Peuker oder Doris Ziegler heute mit gleicher Intensität wie eh und je widmen. Wer die DDR-Kunstszene derzeit nicht ausschließlich nach spektakulären Innovationen und aufmüpfigen Protesthaltungen abklopft, der wird feststellen, daß gerade die stiller gewordenen Bilder der nüchternen Alltagsprosa auch heute noch einiges über die real vorhandenen Mentalitäten in der DDR-Bevölkerung und über deren Probleme auszusagen haben.

Hinterfragung erlebter Wirklichkeit

Wer sich Bilder von Uwe Pfeifer zum erschreckenden Ausmaß der Saale-Verschmutzung oder Peukers Porträts vereinsamer Menschen ansieht, der findet in solcher Kunst die verdichtete Hinterfragung erlebter Wirklichkeit. Wenn wir die Kunst dergestalt wie die Literatur als ein Erfahrungsbarometer für die Gesellschaft ansehen, in der sie entsteht, dann ist nicht nur die nonkonformistische Protestgebärde, sondern auch und vornehmlich die sich trotz aller Schwierigkeiten im Staatsauftrag bewegende Kunst ein unverzichtbares Instrumentarium der Erkenntnis, weil gerade sie den sozialistischen Staat im anderen Deutschland an den nüchternen Realitäten seines Alltags befragt.

Daher sollte bei der Konzeption von DDR-Kunstausstellungen hierzulande von den Organisatoren ein möglichst vielschichtiges Künstlerspektrum abgefordert werden, um auf diese Weise ein facettenreiches Bild spezifischer Befindlichkeiten innerhalb der DDR-Gesellschaft zu zeigen.

Anschrift der Verfasserin:

Karin Thomas
von-Ketteler-Straße 3
5060 Bergisch Gladbach 2