

Peter Arlt

### **Doch die Kunst-Verhältnisse, sie sind nicht so. Schwierigkeiten mit der Kunst am Anfang der DDR und nach ihrem Ende**

„Wir wären gut, anstatt so roh / Doch die Verhältnisse, sie sind nicht so.“ Bedauerten das wie Peachum im Finale der Dreigroschenoper auch jene, die nach 1945 in der Sowjetischen Besatzungszone die Verhältnisse mitbestimmt haben? Und bedauern das jene, die im heutigen Deutschland die Verhältnisse mitstimmen?

Wer nahm oder nimmt welchen Einfluss auf die gesellschaftlichen Verhältnisse, um zu bestimmen, was für das Wesen und die Funktion der Kunst angesehen wird? Von dieser leicht modifizierten Fragestellung aus Peter H. Feists methodologischem Aufsatz „Künstler und Gesellschaft“ ausgehend, möchte ich Schwierigkeiten mit der Kunst am Anfang der DDR und nach ihrem Ende beleuchten. Schwierigkeiten, denen sich gerade auch der zu ehrende Jubilar aktiv gestellt hat und stellt, der die Kunst verteidigte, dass sie entstehen kann ,und der die entstandene Kunst verteidigt. Dabei treten ihm die Kunstverhältnisse, von Feist als Paradigma kunstwissenschaftlicher Forschung begründet, in ihrer relevanten Wirkung entgegen (Feist 1989).

### **Hallesche Querdenker zwischen Ost und West**

Der exzellente Ruf der halleschen Malerei nach 1945 begründete sich mit Werk und Wirkung Carl Crodels, der Kunstschule Burg Giebichenstein und ebenso des Freundeskreises, der sich um Hermann Bachmann, den Meister des Grau, gesammelt hatte. Der Gruppe gehörten zeitweilig die Maler Kurt Bunge, Herbert Kitzel, Ulrich Knispel, Fritz Rübbert, Jochen Seidel, Willi Sitte und andere sowie die Bildhauer Mareile Kitzel und Waldemar Grzimek an. Vor der 3. Deutschen Kunstausstellung, 1953, stieß als Mitglied dieser temporären „halleschen Künstlerbrigade“ der kunstwissenschaftliche Berater Peter H. Feist hinzu. Manche, wie Kitzel und Knispel, kannten sich kaum, doch einige Freundschaften, wie zwischen Sitte und Bachmann oder Sitte und

Feist, hielten über die Zeitläufte hinweg. Dieser Freundeskreis und seine Kunst ließen Eberhard Roters rückblickend sagen: „Die Gegend von Halle ist eine ganz eigentümliche geistige Wetterecke in Deutschland. Die Hallenser sind Querdenker“ (1992, 19). Mit dem Schicksal dieses Freundeskreises verbindet sich ein Lehrstück deutsch-deutscher Kunstgeschichte.

Das Querdenken dieser Künstlerschar bestand insbesondere in der doppelten Distanzierung von der abstrakten Kunst und dem stalinistisch überformten Realismus. Dass dieser die fortschrittliche Gesellschaft, die auch sie anstrebten, zu repräsentieren vermag, bezweifelten sie stark. Andererseits überzeugte sie ebenfalls nicht, dass die abstrakte Kunst, deren Möglichkeiten sie zwischenzeitlich für sich erprobten, Ausdruck von Freiheit und Modernität sei. Die Lust des halleischen Freundeskreises an freiem Bewegungsspielraum führte zu artifiziellen Erprobungen und ikonographischen Entdeckungen. Sie bewegten sich im künstlerischen Raum wie die „Vier Geflügelten“ in Herbert Kitzels Bild, wohl von 1951, ikarischen Gestalten gleich.

Ihre Kunst fand bei Kunstfreunden Anerkennung, doch bald schon traf sie das Verdikt. An Ulrich Knispel exemplifizierte Wilhelm Girnus den „Fall Ahrenshoop“ und zog ihn im „Neuen Deutschland“ zum „Fall Giebichenstein“ hoch. Denn Knispel ließ 1951 während eines künstlerischen Praktikums mit Studenten nicht „prachtvolle gesunde Kinder“ oder „Arbeiter im heroischen Kampf“ zeichnen, sondern „verfaulte Fische“ und „abgestorbene Wurzelstämme“, womit er sich offenbar zu den „Verfäulungsprodukten des amerikanischen Kosmopolitismus“ bekannte. Girnus forderte, die Dozenten der „Burg“ mit „formalistischen Faxen“, die „auf den dekadenten Dreck des Westens eingeschworen sind, kurzerhand an die frische Luft (zu setzen)“ (Knispel 1994, 6). Dies geschah mit Ulrich Knispel dann auch prompt, worauf sich dieser nach Westberlin absetzte. Wie er unter der Trennung, unter der geteilten Stadt und dem getrennten Land litt, lässt uns die Monotypie „Berlin“, 1953, mit der getonten Demarkationslinie erahnen.

Ebenso flüchtete Hermann Bachmann, als „Verräter der Arbeiterklasse“ verschrien, 1953 aus Halle nach West-Berlin, wo er dann zwar als Kunstprofessor wirken durfte, doch nun umgekehrt als „Kulturbolschewist“ beschimpft wurde (Bachmann 1992, 13). Jochen Seidel, der Bachmann nach Berlin gefolgt war, trat die Flucht nach vorn an, indem er nach New York übersiedelte. Zunächst erfolgreich, kam er – „Hiob“, 1961, eine Malerei – in eine verzweifelte Lage und erhängte sich 1971 in seinem Atelier am Broadway.

Als klare sinnbildliche Zeugnisse wechselnder Befindlichkeiten weisen sich Herbert Kitzels Bilder aus. In der Zeit der Künstlerverfolgung malt er

„Hexenverbrennung“, 1952, nach dem Juni-Aufstand 1953 „Kain und Abel“. Als Anfang 1956 neue Hoffnung aufkam, malte er „Harlekin mit ausgebreiteten Armen“; und davon, dass sich diese mit den Ungarn-Ereignissen wieder zerschlug, kündigt sein „Müder Reiter II“, 1957. In diesem Jahr nach Karlsruhe berufen, trennte er sich schweren Herzens von Halle, übersiedelte 1958 und ging 1978, fünfzigjährig, in Karlsruhe in den Freitod.

Willi Sitte blieb in Halle, sein Schicksalspendel schlug zwischen Restriktion und Umwerben aus. Die Arbeit im Freundeskreis war für Willi Sitte wichtig für die Suche nach einer Bildsprache, mit der er von seinen akademischen Anfängen loskam und sich ein Trivialrealismus konterkarieren ließ, ohne den Boden der Tradition zu verlassen. Bei dieser Suche und mit seiner „Neigung zum Allegorischen“, die Wolfgang Hütt (1972, 11) konstatierte, kam er zu einer der ersten mythosbezogenen Arbeiten, der Gouache „Jüngling mit Fabelwesen“, 1949. Mit dem Thema, das an Herakles' Kampf mit den stymphalischen Vögeln erinnert oder an einen Kampf mit einer Harpyie, fand Sitte nach eigenen Worten einen Ausdruck für „das Bändigen von Problemen“. Diese waren auch künstlerischer Natur, doch stärker wird man diesen Kampf in der Vielzahl an Harpyien im Werk Willi Sittes vermuten können, die seit 1951 sein Werk bevölkern, vor allem in Gemälden von 1955/56. Harpyien mit dem Gegensatz von Brüsten und Krallen verraten Ambivalenz und sind als Reflex auf Anfeindungen und Formalismus-Schnüffelei zu lesen, als ikonologische Gegenstücke zu der von Herbert Kitzel gemalten „Hexenverbrennung“ von 1952. Denn dieser mythische Sturmdämon aus weiblichem Oberteil und dem Unterteil eines Vogels samt Krallen ist ein Wesen aus der Unterwelt, das die Seelen der Menschen im Fluge rafft oder Speisen besudelt, ein Symbol der Peinigung und des Bösen. Harpyien als abscheuliche, von Zeus ausgeschickte strafende „Jagdhunde“, maßen sich an, gottgleich zu richten, so in Sittes Bildern „Das jüngste Gericht der Harpyien“ und „Besuch der Harpyien“, 1955. Den Gemälden ging 1951 eine Harpyien-Zeichnung voraus, bezeichnerweise das einzige Beispiel von Mythosrezeption im Jahr der besonders heftig einsetzenden „Formalismus“-Debatte.

Der hier skizzierte Fall der haleschen Gruppe gibt exemplarisch darüber Auskunft, wie sich Künstler querköpfig weigerten, ähnlich denen der Wiener Schule, nach der faschistischen Diktatur sich wiederum, ob von Ost, ob von West, eine Kunstauffassung überstülpen zu lassen. Das heißt zugleich, ihre autonome Kunst war ein Brückenschlag, dessen Fundamente sich in der nationalen Eigenart, in der deutschen Tradition eines Dürer, Corinth oder Beckmann, also einer eher expressiven Form und eher problematisierenden Thematik gründen. Diese Künstler standen also im Widerstand gegen die Tei-

lung Deutschlands und gegen die Politik des Kalten Krieges, die nicht nur auf östlicher Seite fatale Wirkungen zeitigte. Hier wie da konnten sich Querdenker durchsetzen, hier wie da scheiterten sie. Weil sich die doppelte Distanzierung über die halleschen Künstler hinaus auch auf andere, wie Werner Gilles oder Gerhard Marcks, beziehen lässt, kann hier Max Schwimmer (1956) zitiert werden, der meinte, „daß die unnatürliche Spaltung in der Kunst nicht vorhanden“ sei. Das erwies sich freilich als ein Wunschgedanke, denn die Kunst-Verhältnisse, sie waren nicht so, weil die gesellschaftlichen Verhältnisse es nicht waren.

### **Kunst und Identität**

Kunst aus der DDR als wertvolles Erbe zu erkennen, fällt offenbar schwer. Insgesamt erweckt der Umgang mit der Kunst der DDR, mit wiederholten Versuchen, sie als nichtig zu diffamieren und der Lächerlichkeit preiszugeben, eher den Eindruck, man meine, dass da nichts Nennenswertes zu holen sei. Sie wurde mit vorgeblichen und wirklichen Entstehungsbedingungen verquickt, um sie auf „Staatskunst“ zurückschneiden zu können, als hätte sich ihr Sinn mit dem Ende der DDR verschlissen, was in jenen Fällen von „DDR-Kunst“, die Ideologeme platt bebildern, auch tatsächlich der Fall ist. Kunstwerke können zwar als Träger der Kunstverhältnisse, in denen sie entstanden sind, begriffen werden, doch erklären sie sich nur teilweise aus ihnen. Sonst wäre ihre Bedeutung mit dem Wegfall der Kunstverhältnisse, denen sie entstammen, verloren oder nur von dokumentarischem Wert. Viele Ostdeutsche, gemeint sind die Deutschen, die in der DDR sozialisiert wurden, fühlen sich von solchem Umgang mit Kunst aus der DDR betroffen. Warum?

Dazu meine Grundthese:

Alle bestimmenden Merkmale der DDR-Identität widerspiegeln sich in der Kunst der DDR. Die ehemaligen Bürger der DDR spüren, dass die Kunst die Merkmale ihrer eigenen Identität widerspiegelt, seien diese historisch vergangen oder noch lebendig.

Das gilt in den Stärken ebenso wie in den Schwächen. Denn natürlich war die Kunst der DDR wie die DDR-Identität durch das System der Abkapselung, mangelnde Mobilität und Flexibilität, durch Anpassung an die Mangelsituationen auf allen Gebieten, an die fehlende Demokratie und Öffentlichkeit, an die gespaltene Situation, an die Anmaßung, dass nur „die Partei“ Recht habe, und anderes in vielem beschränkt. Und somit finden wir in der Kunst auch jene „Überwältigungsrhetorik“, die in der Kunst totalitärer Systeme zwar recht ähnlich auftritt, aber nicht zu einer kurzschlüssigen Gleichsetzung

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

Im Wechselspiel mit anderen gesellschaftlichen Strukturen, nicht als linearer Ausdruck gesellschaftlicher Verhältnisse, differenzierte sich die Kunst vor allem nach 1972 aus. So konnte Peter H. Feist (1976) mit der Entwicklung seiner vier Realismustypen, des unmittelbaren, expressiven, konstruktivistischen und metaphorischen Typs, die Schlussfolgerung aus dem realen Kunstprozess ziehen. Er hat damit nicht etwa versucht, das Vorwort für die künftige Kunst zu schreiben.

Weil eine vielgestaltigere und weitaus problembewusstere Kunst entstand, zog sie ein massenhaftes Interesse auf sich und griff als Form von Öffentlichkeit in die Aushandlung kollektiver Identität ein. Die Kunst der DDR ist also selbst ein konstituierendes Element der Identität vieler Menschen aus diesem Land. Gleichwohl sollten wir den Anteil der Kunst an der Identitätsbildung im Vergleich zum realen sozialen Leben eher als gering einschätzen. Vielleicht mit Ausnahme der Intelligenz, die die Hälfte des Publikums der beiden letzten Kunstausstellungen der DDR ausmachte. Deshalb kann die bildende Kunst der DDR nur bedingt, insbesondere weniger für die Arbeiterschaft, als eine Form der Identitätsbildung verstanden werden, wenn sie auch – wie gesagt – alle bestimmenden Merkmale der DDR-Identität widerspiegelt.

Dies sei in drei Punkten zusammengefasst:

1. Die Kunst der DDR zeigt eine Identität normaler Menschen, die einfachen Dinge aus Heim und Welt.

Nicht anders als bei den meisten Menschen der Jetztzeit herrschte ein ziemlich normaler Lebensrhythmus mit Geburt und Tod, Liebe und Abneigung, Essen, Schlafen, mit Arbeit und kulturellen Freuden, mit dem Wunsch, sich erfolgreich beruflich zu entwickeln, und anderem. Einen gesicherten Arbeitsplatz zu besitzen, mit welchem sich ein ausreichendes Einkommen und kollegiales Miteinander verbinden, war allerdings ein Ausdruck für die Überformtheit durch die gesellschaftlichen Verhältnisse, die heute mancher vermisst. Willi Sittes Gemälde „Nach der Schicht im Salzbergwerk“, 1982, ist dafür ein realistischer Beleg. Als kommunistischer Künstler sah er sich als natürlichen Partner der Arbeiterklasse. Diese erschien ihm als darstellungswürdiger Hegemon der neuen Gesellschaft, der sich seiner Wirkungsmacht bewusst ist und den er deshalb idealisierte. So aufgestiegen, war nach der

„Wende“ die Fallhöhe des Arbeiterbildes bei Sitte bis zum „Herren Mittelmaß“ und zu den „Erdgeistern“, 1990, gewaltig. Zu dem Ungemach, dass der Künstler in neudeutschen Kunstverhältnissen mit wortbrüchigen Ausstellungsabsagen und falschen Unterstellungen erleiden musste, fiel ihm erneut die Harpyie ein, so in der Dreifarbenlithographie „Das gewisse Pflichtbewusstsein“, 1995.

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

Die Hauptwirkungsrichtung der Kunst ist global und integral letztlich stets die Vermittlung und der Diskurs von Erfahrung. Dabei hat die sich gegenständlich artikulierende Kunst, die sich in der menschlichen Figur und in „profanen“ Gegenständen ausdrückt, einen besonderen Rang. Und das nicht zufällig. Was die menschliche Figur, das Menschenbild angeht, können sich die Künstler auf Jahrtausende alte Erfahrung berufen. Die alten Griechen kannten den Homo mensura-Satz „Der Mensch ist das Maß aller Dinge“. Davon geht ein humanistischer Maßstab aus für Moral, Arbeitswelt und für Kunst natürlich auch. Denn weil sie ihre Mitteilungen in den menschlichen Ausdrucksreaktionen und natürlichen Dingbedeutungen gründet, die jeder im täglichen Zusammenleben erlernt, kann sie alle Menschen ansprechen und ist so etwas wie die Muttersprache der Menschheit. Das erlaubt ein Verständnis auf der unmittelbaren Ebene – bis zu einem bestimmten Punkt. Auch Realismus setzt nicht die sinnliche Präsenz mit Kunst gleich.

Denn es folgen Fragen der formalen Gestaltung und jener Ausdrucksmittel, die eine weiterführende Zeichenbedeutung haben, die ikonographische oder themenkundliche Ebene, auf der ein Arbeiter Sisyphos werden kann, wie in der Lithographie „Die Flucht des Sisyphos“ von 1971. Zu dem großen Mythos ist das die erste Arbeit Wolfgang Mattheuers (1927–2004), dem wohl bekanntesten Bildermacher der DDR. Das berührendste Bild des Leipziger Malers ist sein Gemälde „Die Ausgezeichnete“, 1973/74, das betroffen machte und Diskussionen darüber auslöste, ob das denn eine Ausgezeichnete sei – so ohne Gratulation, Freude und Präsentkorb.

Der Künstler schuf mit dem Bild dieser Ausgezeichneten ein „Denkmal“ für all die Namenlosen, die unauffällig tagtäglich ihr Bestes geben. Die Würde dieser Arbeiterin, ihre Schlichtheit und Einsamkeit rühren den Menschen an, dessen Identität geprägt ist von Mitmenschlichkeit und Solidarität. Und sie werden auch später die Betrachter anrühren. Ein „Untertext“ des Bildes ist der Anspruch des Menschen, sein Talent, seinen Arbeits- und Gestaltungswillen gesellschaftlich einbringen zu können.

Solch Realismus hat sich nicht erledigt.

3. Die Kritikfähigkeit in der Identität konstituierte sich nicht zuletzt in der Begegnung mit der Kunst der DDR, im von ihr ausgelösten Diskurs.

Kunst war Organ der kollektiven Selbstverständigung geworden, mehr, als es die Massenmedien vermochten. Deshalb besaß für Kunstinteressierte – nach einer Befragung – die bildende Kunst der DDR für den Diskurs gesellschaftlicher Fragen einen höheren Stellenwert als Presse, Rundfunk und Fernsehen der DDR und beinahe den gleichen wie die belletristische Literatur.

Auf die Abkühlung des Heimatempfindens wie Geborgenheitsgefühls reagierte Uwe Pfeifer mit dem Gemälde „Tod des Pan“, 1976, Öl, und brachte drastisch die mit Naturzerstörung einhergehende ökologische Krise auf dem großen Forum der VIII. Kunstausstellung (1977/78) zur Sprache (Arlt 2008, 97). Pan, die uralte Naturgottheit, liegt hingestreckt auf einer gigantischen Betonfläche, wie von der Zivilisation überfahren; mit ihm ist das Lied aus seiner Panflöte erstorben. Mit diesem Gemälde begann in Pfeifers Schaffen eine bis 1979 dauernde Pan-Phase, in der er vor maßloser Rückdrängung und Schädigung der Natur warnt, lange bevor sich im Kulturbund der DDR die Gesellschaft für Natur und Umwelt (1980) als Vorreiter des Arbeitskreises Umweltschutz (1983) gegründet hatte. Uwe Pfeifer setzt den Dialog mit den Dingen und dem Betrachter in Gang, indem er in seinen Bildern verschiedene Ebenen sich begegnen lässt. „Das Sinnbild ist das eigentliche Ziel – das Bild als Metapher für meine Welterfahrung“, so Uwe Pfeifer (1990, 93).

Wie schwer es der Mensch hat, voran zu kommen, führt die Plastik Fritz Cremers (1906–1993) „Aufsteigender“, 1966/67, eindringlich vor Augen. In dieser Gestalt fasst der Bildhauer die Ambivalenz des Aufsteigens im Stürzen und des Stürzens im Aufsteigen. In den Streckungen und Brechungen, im Nachgeben und Standhalten der menschlichen Figur, proletarischer Herkunft, hat Cremer den inneren Widerspruch als wichtigstes Moment der Selbstentwicklung zum Gestaltungsprinzip gemacht. Dialektik im Gestalten wie Denken verbindet Fritz Cremer mit dem befreundeten Bertolt Brecht. Im Untertitel ist die Plastik „Den um ihre Freiheit kämpfenden Völkern gewidmet“ und wurde als Geschenk der DDR 1975 im Skulpturenpark der UNO in New York aufgestellt. Aber Cremer war klar, dass sich seine Botschaft vom Aufstieg und Scheitern ebenso an sein eigenes Volk richtet. Das Scheitern der DDR warf Cremer nicht um, ist doch in dieser Plastik das Zusammengehören von Kämpfen, Leiden, Siegen und Unterliegen zum Sinnbild erhoben, zu einer optimistischen Tragödie.

Die Geschichte der Kunst der DDR hat gute und bedenkenswerte Werke hervorgebracht. Sie vermitteln die Kraft der Visualität, den sinnlichen Genuss von gestalterischer Dichte und das geistige Vergnügen an der Zeichenfindung in einer Ästhetik des Widerstandes. Diese Kunst in ihrem tragischen Widerspruch von Utopie und Realität, in ihrer Vielfalt und Qualität, mit der beeindruckenden Bildphantasie und Sinnlichkeit der künstlerischen Individualitäten, kann von allen Menschen mit Augensinn, heute und künftig, als ein kostbares Erbe begriffen werden.

Dies zu vermitteln, bestimmt die Position des Kunstwissenschaftlers in den Kunstverhältnissen heute. Das führt ihn nicht auf die Seite der Politik, sondern auf die Seite der Kunst, um die Kunstverhältnisse zu hinterfragen und zu verändern, manches zu bestärken, anderes zu kritisieren. Sein Platz ist an der Seite der Künstler.

## Literatur

- Arlt, Peter: Der unerledigte Realismus der DDR. In: werden 2003/2004. Jahrbuch für die deutschen Gewerkschaften, Frankfurt/Main 2003, S. 240-248
- Arlt, Peter: Die Flucht des Sisyphos. Griechischer Mythos und Kunst – Eine europäische Bildtradition, ihre Aktualität in der DDR und heute, Gotha 2008 (insbesondere Abschnitt Das Gericht der Harpyien. Hallesche Querdenker zwischen Ost und West)
- Bachmann, Hermann: Zwischenbericht. Katalog, Berlin 1992
- Feist, Peter H.: Aktuelle Tendenzen in der sozialistisch-realistischen Kunst der DDR. In: Zs. Bildende Kunst, Heft 8, 1976
- Feist, Peter H.: Künstler, Kunstwerk und Gesellschaft. Studien zur Kunstgeschichte und zur Methodologie der Kunstwissenschaft. Fundus-Bücher 51/52, Dresden 1978
- Feist, Peter H.: Neue Überlegungen zum Forschungsgegenstand (Kunstverhältnisse). In: Kunstverhältnisse. Ein Paradigma kunstwissenschaftlicher Forschung. Wissenschaftl. Kolloquium, Berlin 1988. Hrsg. v. d. Akademie der Künste und d. Akademie der Wissenschaften der DDR, Berlin 1989
- Hütt, Wolfgang: Willi Sitte, Dresden 1972
- Knispel, Ulrich. Der Fall Ahrenshoop. Eine Dokumentation, zusammengestellt und bearbeitet von Dorit Litt, Halle/S. und Berlin 1994
- Pfeifer, Uwe: Bilderzeit 1984-1994. Katalog, Meiningen 1994
- Roters, Eberhard: Nachtbericht. Hermann Bachmann. Zwischenbericht, Katalog der Staatlichen Kunsthalle, Berlin (West) 1992
- Max Schwimmer: Vorwort. In: Katalog der Jahresausstellung der Akademie der Künste, Berlin 1956