

XX Utopie und Realität – Vom Scheitern in der Geschichte

Eugen Blume und Roland März

Gründerzeiten zeichnen sich immer durch ein unheimliches Interesse an Stoffen vergangener Geschichte aus. Die DDR, 1949 mit der Utopie vom »Neuen Menschen« in einer sozialistischen und kommunistischen Gesellschaft angetreten, berief sich dabei auf revolutionäre Traditionen, um damit ihren Gesellschafts- und Herrschaftsanspruch zu begründen. In chiliastischer Staatsglorifikation vollzog sie dabei die Angleichung an gescheiterte wie siegreiche Revolutionen, weil man selbst keine hatte.

In der deutschen Geschichte ging man bis auf die Bauernkriege um 1500 und die unerfüllt gebliebenen Revolutionen von 1848 und 1918 zurück. Ahnungsvoll schrieb Bertolt Brecht: »Noch einmal keine (Revolution) habend, werden wir nun die russische zu »verarbeiten« haben, denke ich schauernd.«¹ Diese Geschichtsverbildung begann in den 50er Jahren mit illustrativen Szenarien wie Max Lingners *Der Große Deutsche Bauernkrieg*, sie erfuhr in der Mitte der 60er Jahre eine neue Dimension der Interpretation mit dem »intelligenzintensiven« Simultanbild², das auch auf die agitatorischen Komplexbilder Heinrich Vogelers aus den 20er Jahren zurückging. Maler wie Willi Sitte, Bernhard Heisig und Werner Tübke ließen sich zwar auf die geforderte Geschichtshematik ein, benutzten aber für ihre »Epochenbilder« mit der raumzeitlichen Montage, Allegorie und Symbol in der Malerei die lange verschmähten Kunsttechniken der Moderne im 20. Jahrhundert.

Dabei erwies sich »Willi Sitte (als) der unbestrittene Meister der angepaßten Modernisierung« (Martin Damus): 1965 mit seinem *Leuna 1921* (Abb. 1, S. 38) noch auf der tragischen Höhe der Sinngebung des Themas, fiel er wenige Jahre später mit *Leuna 1969* (Abb. 2, S. 39) in das hohle Pathos von der Arbeiterklasse als »Sieger der Geschichte« zurück. Nach Stalins Tod 1953 kam der mumifizierte Lenin wieder zu staatlichen Ehren, den Sitte in seiner Hommage (Kat. 180) als weltumspannenden Agitator ins Jenseits der Kommunistenträume fliegen lässt. Heiner Müllers sarkastischer Kommentar: »Man muß die Kraft aus den Toten beziehen, weil es keine Zukunft mehr gibt. Die Mumifizierung Lenins war das Ende der Weltrevolution, der Idee von der Weltrevolution.«³ Der Dresdner Pop-Artist Willy Wolff (Kat. 64) hat auf Sittes *Hommage à Lenin* eine ironische Antwort gegeben: 100 mal Null bleibt auch am Ende immer Null. Lenins *Große Initiative* war in der DDR im rosaroten Nebel der Ideologie verebbt. Aus den schönen Träumen gedieh der Albtraum: »Wenn ich morgen früh als Lenin erwachte – was tun.« (Wolf Biermann)

Der Leipziger Bernhard Heisig, die Tradition der politischen Allegorien Oskar Kokoschkas im englischen Exil fortführend, hat mit seinen expressiv gefassten Variationen zur *Pariser Kommune* immer wieder die Niederlage gemalt und damit die Erwartungen der Herrschenden nach der glücklichen Perspektive des erhofften Sieges nicht bedient. In seinen Bildern *Die Beharrlichkeit des Vergessens* (Kat. 161) und dem *Feldherrenhügel* (Kat. 178) mit König Friedrich II. hat Heisig persönliches Erleben von Faschismus und Krieg wie auch die Reflexion militaristischer Traditionen in der deutschen Geschichte vom Preußen-tum bis zur Gegenwart in halluzinatorischen Bildern fataler deutscher Geschichte verarbeitet. Der Preussenkönig erscheint nicht als der »Große«, sondern als aufgeklärter Monarch, hin und her gerissen zwischen Staatsraison und Zweifel. 1973, im Jahr der Niederschlagung der chilenischen Republik malte sein Schüler Hartwig Ebersbach – im Rekurs auf Heisigs Bilder der Pariser Kommune – nach alten Polizeifotos toter Kommunarden sein neue Wege beschreitendes Werk *Widmung an Chile* (Kat. 179). Damit überschritt Ebersbach die Grenzen des wandbezogenen Tafelbildes und drang zur gemalten Installation im Raume vor. Ein grauenvolles Szenario des Todes, mit dem auch die friedliche Erhebung vom November 1989 in der DDR hätte enden können. Nach der



Kat. 176
Sibylle Bergemann
Aus »Das Denkmal« 1975–86

wäre, denkt man an die affirmative und bewusst fälschende Fotografie im Dienste eines dem System bedingungslos huldigenden Journalismus. Die künstlerische Fotografie wurde erst allmählich sichtbar und damit wirksam im Zuge der allgemein unter dem wirtschaftlichen und politischen Druck erzwungenen Liberalisierung der 80er Jahre.

Besonders die Fotografie des letzten DDR-Jahrzehnts lieferte nicht nur einen unverstellten Wirklichkeitseinblick, sondern ihre schonungslose Bildsprache war von einer neuen Ästhetik geprägt. Sie ging eigene Wege, die über die Vorbilder klassischer französischer und amerikanischer Fotografie hinauswies. Trotz pathogener Alltagsbilder, die im krassen Gegensatz zu den täglichen kommunistischen Erlösungsriten standen, suchten die jüngeren Fotografen nach einer Sprache, die jenseits konkreter Geschichte, jenseits des politischen Habitus einer Ordnung Allgemeinmenschliches hervorkehrt. Die Nachtbilder (Kat. 182) von Erasmus Schröter, mit Infrarotlicht aufgenommen, erhellen gnadenlos das Dunkel menschlicher Existenzfacetten. Sie zeigen eine desillusionierte Wirklichkeit, deren konkrete Ansiedelung kaum mehr auszumachen ist. Sein Altersgenosse Jens Röttsch hat das späte Vokabular von Masseninszenierungen (Kat. 181) und deren letzte Ausläufer 1989 mit distanzierendem Blick festgehalten. Seine popästhetischen Farbbilder beobachten die abstrusen Szenarien hohler Machtdemonstrationen. Matthias Leupold stellt die sozialistischen Bildphrasen der *III. deutschen Kunstausstellung* von 1953 in inszenierten Fotografien (Kat. 183) nach. Die flache Gestik schlechter Malerei von lebenden Personen wiederholen zu lassen, entlarvt die lächerliche Propaganda eines so genannten Sozialistischen Realismus der Ulbricht-Ära. Sibylle Bergemanns Beobachtungen des Aufbaus und der Aufstellung der Marx/Engels-Figuren von Ludwig Engelhardt sind ähnlich desavouierend wie Leupolds Soz.-Pop.-Inszenierungen. Das Anschweben der großen Denker in einer kleingedachten Ästhetik, ihre schwache Form in Segmenten zerlegt, liefert ein Sinnbild falscher Huldigung. Bergemann gelingt es in ihren Fotografien, das Scheitern noch vor der Vollendung, vor der Fertigstellung eines verlogenen, apothetischen Geschichts-Haines, eines dem Palast der Republik zeremoniell vorgelagerten Bildprogramms, sinnfällig zu machen. Das Scheitern⁵ in der Geschichte hat einen doppelten Sinn: Kunst scheitert im Dualismus von Optimismus und Pessimismus mit der Geschichte, und die Geschichte selbst und ihre Demierungen scheitern unweigerlich im Aufhalten, Beseitigen und Verhindern von Fortschritt.

1 Brecht, Bertolt: Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe, Bd. 28, 1998, S. 405. Zit. nach: Mittenzwei 2001, S. 73.

2 Vgl. Damus 1991, S. 224.

3 Heiner Müller im Interview mit Frank M. Raddatz: Da trinke ich lieber Benzin zum Frühstück. Betrachtungen zum Fundamentalismus. In: Müller, Heiner: *Zur Lage der Nation* (Rotbuch Tb 13). Berlin 1990, S. 52.

4 Hubertus Giebe, März 1988. Zit. nach Solothurn 1989, S. 15.

5 Vgl. Mittenzwei, Werner: Nachdenken über das Scheitern. In: Mittenzwei 2001, S. 544–558.



Hubertus Giebe

»Der Widerstand – für Peter Weiss« ist dem Verfasser der »Ästhetik des Widerstandes«, aber auch Peter Weiss' Haltung als Antifaschist, seiner genialen historischen wie künstlerischen Forschungsarbeit gewidmet. [...] – An der Schwelle des atomaren Untergangs frage ich nach dem Davor-Gewesenen. Die Genesis des Gewissens aus der Geschichte heraus im Unheil. Wer war schwach, wer war stark, an wem können wir uns finden?

[...] Formästhetisch ist das Bild parallel zu Strukturelementen des Avantgarde-Films entwickelt wie: Montage, Überblendung, Überschärfe, Zeitraffer, surreale Kombination. Fließender, unendlicher Raum, in dem die handelnden Figuren deutlich plastisch und fixiert erscheinen. Ihre Zuordnung untereinander erfahren sie in einer bestimmten Bedeutungsperspektive, die nicht zuletzt die Renaissancemalerei zur Ausbildung von Allegorien liebte. Allegorie in Bildern aber ist allgemein ein bestimmter Ausdruck des eigentlich Unnennbaren, der Schockerfahrung, der Doppelbödigkeit. Hier »Emanation der Trauer«, des eigentlichen Wesens von Poesie.

Hubertus Giebe, 1987. Zit. nach: Berlin (West) 1988 (1) S. 289.



Kat. 179
Hartwig Ebersbach
Widmung an Chile 1974

Hartwig Ebersbach

Anlaß: der Putsch in Chile. Absicht: Allen Betroffenen und Getroffenen ein Trotz- und Hoffnungsbild vorzuhalten, gemalt nach einem Polizeifoto füsillierter Pariser Kommunisten.

Die Bedeutung liegt in und an den scheiternd Siegreichen, als Helden der Geschichte, die an den Schlaf der Welt rührten. Bedauerlich nur, daß das wirklichkeitsschwache Publikum darauf nur schockiert reagiert hat und die Zusammenhänge mit der Gegenwart und der Zukunft nicht selbst herzustellen fähig war, eine alternative Vormalerei war von mir auch nicht beabsichtigt. Beabsichtigt war, gegen die Gleichgültigkeit diesem Ereignis gegenüber aufzutreten. Mit diesem Bild habe ich auch den ersten deutlichen Versuch gemacht, in den Raum zu gehen, meine erste Rauminstallation.

Hartwig Ebersbach. Zit. nach: Raum 2000, S. 152–153.

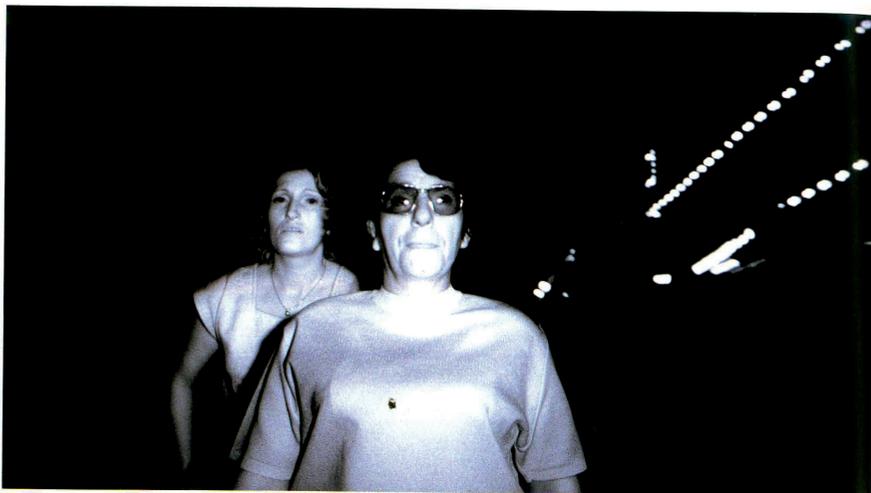
◀ Kat. 177
Hubertus Giebe
Der Widerstand – für Peter Weiss (III)
1986–87

◀ Kat. 178
Bernhard Heisig
Der Feldherrenhügel 1988



Kat. 181
Jens Röttsch
Leipzig 1987 1987

Kat. 180
Willi Sitte
Hommage à Lenin 1969



Kat. 182
 Erasmus Schröter
Frau mit dunkler Brille Leipzig 1981



Kat. 183
 Matthias Leupold
 Aus »Fahnenappell. Fotografische
 Bearbeitungen der III. Kunst-
 ausstellung, Dresden 1953«:
 Aktivistin in der HO nach Will
 Schestak 1989



Vorlage für Kat. 183
 (Will Schestak, *Aktivistin in der HO*,
 Öl auf Leinwand, 76 x 96 cm)