

Gerd Brüne: Pathos und Sozialismus. Studien zum plastischen Werk Fritz Cremers (1906–1993) (*Schriften der Guernica-Gesellschaft. Kunst, Kultur und Politik im 20. Jahrhundert*, hrsg. von Jutta Held, Band 15); Weimar: VDG 2005; 478 S., 191 Abb.; ISBN 3-89739-487-1; € 78

In einem Münchener Proseminar bei Johann Konrad Eberlein über die Berliner Bildhauerschule im 20. Jahrhundert übernahm der Studienanfänger Gerd Brüne 1985 das Referat über Fritz Cremer, einen der wichtigsten Bildhauer in der damaligen DDR. Später ermunterte ihn Prof. Eberlein zu der Dissertation über diesen Künstler, die 2003 an der Universität Kassel angenommen und von Jutta Held in die Schriften der Guernica-Gesellschaft aufgenommen wurde. Das ist ein bemerkenswertes Stück jüngerer deutscher Wissenschaftsgeschichte, in der sonst, wie Brüne S. 18 anmerkt, monographische Studien zu einzelnen Künstlern aus der DDR weitestgehend fehlen¹. Die Arbeit geht damit von vornherein auf Distanz zu der in den 90er Jahren vorherrschenden Tendenz, alle Künstler, denen die Machthaber in der DDR Achtung erwiesen, als „Staatskünstler“ abzutun und jede „Auftragskunst“ grundsätzlich für minderwertig zu halten. Diese Geringschätzung wird noch dadurch verstärkt, daß in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts in der westlichen Welt Kunstkonzepte der Moderne dermaßen die Oberhand gewannen, daß figürliche, dem Erscheinungsbild des Menschen nahebleibende Plastik und ganz besonders Denkmalplastik, wie Cremer sie geschaffen hat, als kunsthistorisch völlig überholt kaum noch einer kunstwissenschaftlichen Aufmerksamkeit gewürdigt wurden.

Brüne nimmt hingegen Cremer und in erster Linie seine Denkmal- wie auch Porträtplastik als Beiträge zur Kunst des 20. Jahrhunderts ernst. Jede künftige Beschäftigung mit dem Bildhauer wird sich auf seine sorgfältigen Untersuchungen stützen können, für die ihm Cremers Witwe den schriftlichen und zeichnerischen Nachlaß zugänglich machte, der wertvolle Einsichten in Vorgänge und in Gedankengänge des Künstlers ermöglichte.

Das Schwergewicht der Arbeit liegt auf Cremers Wirken in der DDR seit 1951. Die Voraussetzungen dafür in der Persönlichkeits- und Werkentwicklung seit der Ausbildung in Essen, dem Studium bei Wilhelm Gerstel in Berlin, dem Taktieren und Widerstand in der NS-Zeit und der Dozentenzeit im Nachkriegs-Wien werden aber angemessen behandelt. Die wenigen Jahre nach 1990, in denen auch keine Plastik mehr entstehen konnte, bleiben unerwähnt.

Für Brünes strikt kunsthistorische Beschäftigung mit der DDR-Kunst und speziell einer „herausragenden Künstlerpersönlichkeit“ wie Cremer ist die „politisch-moralische“ Beurteilung einer Zusammenarbeit von Künstlern mit der „SED-Diktatur“ nur „von sekundärem Erkenntniswert [...] und führt letztlich in eine Sackgasse“ (S. 18). Es ist jedoch erkennbar, daß Brüne mit Cremers Entscheidungen für ein künstlerisches und (kunst)politisches Mitwirken in der DDR achtungsvoll umgeht. Für

1 Seither erschien: Theo Balden 1904–1995: Skulpturen, hrsg. von Susanne und Klaus Hebecker, Erfurt 2004; vgl. Rezens. durch Peter H. Feist in diesem *Journal* 9, 2005, S. 361–364.

Cremer waren Denkmäler, die Meinungen zu wichtigen politischen Fragen möglichst massenwirksam ausdrücken und stimulieren können, die wichtigste Aufgabe der Bildhauerkunst, und er sah in Gesellschaft und Staat der DDR den Versuch, die Hoffnungen auf eine Welt ohne Kapitalismus, Imperialismus und Krieg, die ihn schon früh in die Reihen der Kommunisten geführt hatte, endlich zu erfüllen. Sein vor allem mit der Berliner Akademie der Künste verbundenes Wirken war geprägt durch ein Ringen mit den Entscheidungsträgern um die Verwirklichung zahlreicher Denkmalprojekte und durch eine nahezu ständige streitbare Auseinandersetzung mit der Führung seiner Partei, der SED, sowohl über die Auffassung von Realismus, der dem Sozialismus nützen sollte, als auch über die Art der Kulturpolitik. Offizielle Anerkennung seiner Person und Leistungen wechselten sich mit Einschränkungen seiner Wirkungsmöglichkeiten ab.

Brüne nennt alle von Cremer geschaffenen Denkmäler, denkmalähnlichen öffentlichen Skulpturen und die nicht realisierten Vorschläge. In sorgfältigen Analysen und durch Auswertung von Schriftquellen und publizistischem Echo werden sowohl die Stufen bis zur endgültigen Gestalt der einzelnen Werke, als auch die Gesamtentwicklung von Cremers persönlichem Stil, einschließlich seiner Verarbeitung von Anregungen, sogar von dem zunächst heftig abgelehnten Henry Moore, dargestellt. Dabei wird vor allem die von der Kritik schon länger erkannte Herausbildung einer veränderten Auffassung seit den 60er Jahren eingehend behandelt. Auch formal in sich widersprüchliche, „dialektische“ Figuren und eine „dialogische“ Denkmalkonzeption ersetzen die vordem übliche Aufrichtung mustergültiger, zu verehrender Idealbilder oder Idole durch die Aufforderung an die Betrachter, im Nachdenken über eine nicht eindeutige Realität zu eigenen Einsichten und Bewertungen zu gelangen.

Zu Ehren von Opfern des Nationalsozialismus und Kämpfern gegen den Nationalsozialismus schuf Cremer die Figurengruppe, die das architektonisch-skulpturale ikonologische Programm der Denkmalsanlage in Buchenwald bei Weimar abschließt (1951–58), eine Ergänzung zum unvollendet gebliebenen Denkmal seines ersten Lehrers Will Lammert in Ravensbrück (1957–64), die bleiche „Mutter Deutschland“ für die Gedenkstätte der DDR im österreichischen Mauthausen (1960–67) und das Berliner Denkmal für die deutschen Mitglieder der internationalen Brigaden gegen Franco in Spanien (1967–68). Für die multifunktionale Stadthalle in Chemnitz, damals Karl-Marx-Stadt, entstand 1968–72 als „Summe dessen, was ihn (Cremer) in den beiden vorangegangenen Jahrzehnten künstlerisch beschäftigte“ (S. 305), die Figur Galileo Galileis (mit Gesichtszügen Brechts – und hinzuzufügen wäre: des Schauspielers Wolfgang Heinz), deren mehrfache Bedeutungsschichten sich hauptsächlich auf Wert und Ethik (natur-)wissenschaftlicher Forschung beziehen. Von einem geplanten Denkmal „50 Jahre Oktoberrevolution“ gelangte nur die zuerst konzipierte bekrönende Figur als „Aufsteigender – den um ihre Freiheit kämpfenden Völkern gewidmet“ 1964–65 zur Vollendung und u. a. in den Skulpturenpark beim UNO-Gebäude in New York. Zuletzt schuf Cremer 1986–88 ein Denkmal für seinen Freund und Anreger Bertolt Brecht vor dessen Theater „Berliner Ensemble“. Der Vorwurf modernistischer

Kritiker, Cremer sei nicht innovativ gewesen, weil er „literarisch“ gearbeitet habe, wird S. 306 mit dem Hinweis zurückgewiesen, daß ihm – ebenso wie Brecht – weltanschaulich verändernde Wirkung wichtiger war als rein formale Neuerungen. Von weiteren denkmalhaften Skulpturen sind der „Gekreuzigte“ (1975–76) und seine Abwandlung als „Auferstehender“ (1978–85), die aber Museumsstücke blieben, konzeptionell, auch als Beschäftigung eines dezidierten Atheisten mit christlicher Ikonographie, besonders bemerkenswert.

Brünes Darstellung ist gleichsam aus der Perspektive Cremers geschrieben, will in erster Linie dessen Intentionen und auch Enttäuschungen, sowie die Kontinuitäten innerhalb der nur partiellen Veränderungen seiner durchgängig leidenschaftlichen, kraftvollen, zu Aktivität mobilisierenden Gestaltungsweise verständlich machen. Die Gesichtspunkte der Auftraggeber und der Kritiker, die sich – auch mit ungerechten politischen Vorwürfen – gegen einzelne Züge seiner Werke wandten, erscheinen damit nur als böseartig oder dumm, was der Komplexität der Gesamtprozesse nicht ganz gerecht wird. Der Wert von Gerd Brünes materialreicher Untersuchung wird dadurch aber nur geringfügig gemindert.

PETER H. FEIST
Berlin

Barbara Bott: Gemälde hessischer Maler des 19. Jahrhunderts im Hessischen Landesmuseum Darmstadt. Bestandskatalog (Malerei 1800 bis um 1900, Teil 2: Gemälde hessischer Maler des 19. Jahrhunderts. Kataloge des Hessischen Landesmuseums Darmstadt, Nr. 20); Heidelberg: Kehrer 2003; 287 S., 334 Abb., davon 31 farbig; ISBN 3-933257-67-0; € 42,-

Bestandskataloge gehören zum unverzichtbaren und grundlegenden Handwerkzeug kunsthistorischer Arbeit. Daher sollte deren Erarbeitung auch bei knapper werdenden Etats zu den Pflichten eines Museums gehören. Das Hessische Landesmuseum Darmstadt entschloß sich in den 1970er Jahren, die Bearbeitung seines Bestandes der Malerei des 19. Jahrhunderts in zwei Abschnitten vorzunehmen: Der erste Band, 1979 publiziert, wurde von Gabriele Howaldt bearbeitet und behandelt mit 130 Werken von 81 Künstlern die überregionale, nichthessische Abteilung; der zweite Band, bearbeitet von Barbara Bott, erschien 2003 und erfaßt mit 265 Werken von 60 Künstlern die regionale, explizit hessische Abteilung. Allein der quantitative Vergleich verdeutlicht die Bedeutung der hessischen Malerei für die Darmstädter Sammlung des 19. Jahrhunderts. Allerdings berücksichtigt der aktuelle Bestandskatalog nicht – wie der Titel „Gemälde hessischer Maler des 19. Jahrhunderts im Hessischen Landesmuseum Darmstadt“ glauben machen könnte – alle damaligen hessischen Maler, sondern er beschränkt sich auf Maler aus Hessen „in den heutigen politischen Grenzen“ (S. 7) und läßt damit die Künstler aus den zwischen 1816 und 1918 zum Großherzogtum Darmstadt gehörenden linksrheinischen Gebieten außer Acht. Nichtsdestotrotz erschließt das Hessische Landesmuseum Darmstadt der For-