

Einem Kunstfreund, der Mitte der fünfziger Jahre in einer westdeutschen Großstadt die Vermutung geäußert hätte, das Figurenbild habe eine Zukunft, wäre mit mitleidigem Lächeln begegnet worden. Hätte dieser Mensch seine Prognose noch mit der Hinzufügung verschärft, er denke, daß nicht nur das Figurenbild, sondern insbesondere das Historienbild in einigen Jahrzehnten die Malerei beschäftigen werde, man hätte ihn für einen überlebenden Lüftlemaler aus Oberammergau, für einen Ostagenten zur Zersetzung der École de Paris oder für einen Künstler auf dem Weg zur Ganzheit gehalten, der aus Hans Sedlmayrs »Verlust der Mitte« nunmehr in der Praxis bereit wäre, Konsequenzen zu ziehen.¹ Die Vorstellung von einer kulturell avancierten westlichen Gesellschaft war damals zutiefst mit dem verbunden, was man »abstrakte Kunst« nannte. Dagegen gab es dumpfe Rebellion der Philister – etwa der malende Schimpanse, dessen Arbeiten Kritiker positiv bewertet hatten –, grundsätzlich schien die Herrschaft der Abstrakten gefestigt. Im NS-Staat hatte das Figurenbild, auch das Historienbild, so endgültig seine Kompromittierbarkeit bewiesen, daß niemand mehr gewillt war, an einen kurzen, verständlichen Weg von der bemalten Leinwand ins betrachtende Auge zu glauben. Auch was in der DDR produziert wurde, konnte den Abstrakten kaum Konkurrenz machen: Rudolf Berganders »Venezianische Episode« (1958) oder Eva Schulz-Knabes »Junger Kumpel nach der Schicht« (1961) oder Bert Hellers Porträt der Helene Weigel (1951) waren viel zu harmlos, um ernst genommen zu werden.² Wem die Wiederbewaffnung Westdeutschlands zutiefst zuwider war, dem standen die Kompositionen von Pierre Soulages viel näher, als die in Ölfarbe überführten schmucken Offiziere oder Fallschirmjäger der NVA. Auch Walter Womacka vermochte nicht zu überzeugen, daß das Figurenbild eine Alternative zu den Arbeiten Ernst Wilhelm Nays sein könnte.³

Mit der inzwischen klassischen Moderne war endgültig der Weg zu einer Kunst beschritten, die lediglich Spezialisten verstehen und genießen konnten. Mit ihrer breiten Front gegen diese Entwicklung hatte die NS-Kunstpolitik große Zustimmung erfahren. Oskar Martin Amorbach hätte wie auch Walter Womacka eine Volksabstimmung gewonnen, bei Pierre Soulages oder Ernst Wilhelm Nay hätte der Daumen der Massen abwärts gezeigt.⁴ Die Beliebtheit der NS-Kunst als einer besonders idealen Form des Figurenbildes fürchteten noch 1974 die Veranstalter der Frankfurter Ausstellung »Kunst im 3. Reich«.⁵ Die Gemälde wurden ästhetisch gestört, was aber Sehnsuchtsseufzer im Gästebuch nicht verhindern konnte.⁶

Nicht nur mit dieser Ausstellung hatten die Kunstvereine den Weg zum Figurenbild betreten, die Ausstellung »Realismus in der Malerei der 20er Jahre«, die 1968 in Hamburg gezeigt wurde⁷, gehört schon in diesen Zusammenhang. Wenn es auch nicht immer die Figur war, die im Mittelpunkt dieser Malerei stand, so war es doch der Gegenstand, Dinge, die aus dem Alltag vertraut waren. Diese neue figurative Kunst wollte sprechen und wollte verständlich sein. Zwei in unserem Zusammenhang wichtige Zitate: »Figurative, gegenständlich ablesbare Malerei war von Anfang an mein Anliegen und wird es bleiben. Weil es mir sozusagen auf den Leib

geschneidert ist und weil man verstanden werden will, deshalb auch.“ (Werner Tübke, 1973).⁸ »Gleichzeitig behaupte ich, daß meine Erfahrungen allgemeine Erfahrungen sind, und ich dokumentiere in meinen Bildern, stellvertretend für Viele, allgemeine Erfahrungen ... Mein Betrachter ist so informiert wie ich, und er ist nicht dümmer als ich; ich will niemandem etwas beibringen oder predigen und hüte mich vor Agitation.“ (Johannes Grützke, 1973).⁹ Das Figurenbild, die Figur, ist – nach diesen Feststellungen – für beide Künstler die Grundlage von Allgemeinverständlichkeit, bei jedem nach seiner Art. Tatsächlich ist der Wunsch verstanden zu werden, ein wichtiger Faktor in der Entstehung der neuen realistischen Malerei. Er spielt in vielen der Statements eine Rolle, die Peter Sager für sein Buch »Neue Formen des Realismus« gesammelt hat – hier finden sich auch die beiden Zitate.

Werner Tübke und Johannes Grützke stehen in den siebziger Jahren in dem Kontext von Realismus. Wo immer unter diesem Etikett ausgestellt wird, sind sie vertreten – etwa in der Darmstädter Ausstellung »Realismus und Realität« im Jahre 1975.¹⁰ Was Mitte der 50er Jahre eher als dümmliche Spekulation erschien, war Mitte der 70er Jahre Wirklichkeit geworden.

Sehr hellsichtig ist Arnold Gehlens Analyse von 1965:

»Der Vorherrschaftsanspruch der Abstrakten gehört den Fünfziger Jahren an, er ist gebrochen, eine friedliche Koexistenz aller möglichen Stile scheint bevorzustehen, post-histoire auch hier.«¹¹

Und etwas später an anderer Stelle:

»Die Abstraktion war ja tatsächlich mit der inneren Logik an die Spitze gerückt ... [entwickelt in den ›Zeit-Bildern‹, D.H.], sie hatte ein Maximum an Bewegungsfreiheit und Experiment erreicht, und zwar auf dem Minimum des geistigen Anspruchs; schließlich balancierte das riesige Gebäude, zu dem endlich auch zahlreiche Damen und Jugendliche Bestandteile herbeitrugen, wie eine umgekehrte Pyramide nur noch auf der Sensibilität der Netzhäute. Jetzt [d.i. 1960-1963, D.H.] mußte es kippen. Und daraus folgt eine bedeutende Neuigkeit: Von jetzt an gibt es keine kunstimmanente Entwicklung mehr! Mit einer irgendwie sinnlogischen Kunstgeschichte ist es vorbei, selbst mit der Konsequenz der Absurditäten vorbei, die Entwicklung ist abgewickelt, und was nun kommt, ist bereits vorhanden: Der Synkretismus des Durcheinanders aller Stile und Möglichkeiten, das Posthistoire.«¹²

Gehlens Überlegungen waren vor der Zeit, inzwischen rinnt es jedem selbstverständlich aus der Feder, daß alles immer möglich sei – selbst die klassizistischen Bilder Carlo Maria Marianis sind möglich, man konnte sie in Darmstadt anschauen. Auch politisch steht zu Beginn der neunziger Jahre keine große Alternative mehr zur Debatte. Der Kalte Krieg ist beendet, das Denken aus dem Zwang der Polarität befreit. Statt zwischen zwei Gesellschaftsordnungen zu wählen, brauchen wir uns nun für keine mehr zu entscheiden. Die eine hat sich selbst versteinert, bis sie nicht mehr lebensfähig war, die andere befindet sich mit der ihr eigenen Dynamik auf der abschüssigen Bahn.

In dieser stilgeschichtlich und gesellschaftlich durchaus neuen Situation sind zwei große Arbeiten entstanden, die sich durch bravouröse Beherrschung des Figurenbildes auszeichnen. Beide thematisieren Geschichte, ein historisches Ereignis, das die jeweilige Gesellschaft für ihre Selbstdefinition als wichtig erachtet(e): die deutsche Nationalversammlung von 1848 in der Frankfurter Paulskirche¹³ und die Schlacht von Frankenhausen 1525.¹⁴ Beides sind Themen der revolutionären Ge-

schichte Deutschlands, jenes anderen Deutschlands, an das Gustav Heinemann immer wieder erinnern wollte.

Doch es gibt auch Unterschiede in der Rezeptionsgeschichte beider Ereignisse. Die Paulskirche war den einen Symbol und Verrat der Revolution, den anderen ein Symbol des Parlamentarismus gegen die Forderungen nach direkter Demokratie. Wie auch immer: die Paulskirche, die erste deutsche Nationalversammlung, war allzeit in den Geschichtsbüchern präsent.

Für die Schlacht bei Frankenhausen trifft dies nicht zu. Ihr ein Denkmal zu setzen, setzt eine besondere Sicht der Geschichte voraus, eine Sicht, die die Niederlage der Bauern nicht vergeblich sein lassen will, die dem Mut der Bauern eine Zukunft geben wollte – in ihrer eigenen, revolutionierten Gesellschaft. Daß dieses Denkmal just zu dem Zeitpunkt vollendet ist, an dem jene neue Gesellschaft zusammenbricht, sollte Teleologen aller Fraktionen zu denken geben.

Beide Gemälde sind Staatsaufträge. Die Künstler sind aufgefordert gewesen, an dem jeweils spezifischen Ort dem jeweiligen Ereignis eine Form und damit Beständigkeit zu geben. Daß beide Bilder mit Vergnügen vieldeutig sind, also nicht im Sinne des jeweiligen Staates predigen, ist symptomatisch für die Situation um 1990. Beide verwenden für diese vieldeutige Struktur die Montage. Werner Tübke montiert Figuren und Szenen des 16. Jahrhunderts, zitiert den Manierismus, ohne ihn zu realisieren. Er hält die Nahtlinien zwischen den montierten Elementen sichtbar, so daß zwischen Naht und Bruch nicht mehr zu unterscheiden ist. Es entsteht ein Gebilde von so großer Künstlichkeit, daß das Zitieren nur noch Zitat ist.

Johannes Grützke montiert Wirklichkeit, gesehene Wirklichkeit. Er dokumentiert, sammelt Gesehenes in diesen Zug der Abgeordneten: Schweine, Schafe, einen Schmied, Kinder, und die Abgeordneten erhalten Köpfe vom Nachbarn und Freund. So könnte es scheinen, als ob dieses Bild prall gefüllt mit Wirklichkeit wäre – tatsächlich bleibt es zuerst Malerei. Nur das Gespinnst aus Pinselstrichen, nur diese süffig aufgetragene Struktur der Farbmaterie hält all die disparaten Teile zusammen – Schweine und Abgeordnete, die schwangere Germania und Friedrich Wilhelm IV. Wer glaubte, Wirklichkeit zu sehen, sieht eine Fata Morgana – auch hier ist Künstlichkeit Trumpf. Ginge es nach diesen Kunstwerken, so hätte keines der beiden Teile des augenblicklichen Deutschland Grund zum Optimismus.

Anmerkungen

- 1 Hans Sedlmayr: Verlust der Mitte, Die bildende Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts als Symptom und Symbol der Zeit, Salzburg 1948. Hans Sedlmayr gehört zu jener Gruppe der Wiener Schule, die von der psychologischen Gestaltanalyse, der philosophischen Ganzheitsforschung und den Symboltheorien viel gelernt haben. Wie Vertreter der Ganzheitsbiologie, so konnten auch Vertreter der Ganzheitsmedizin (etwa Victor von Weizsäcker 1940) eine gefährliche Nähe zum Nationalsozialismus nicht vermeiden. Dabei ist die Analyse oft zutreffend, die politischen Konsequenzen allerdings können zynisch sein. Sehr deutlich wird das bei Hubert Schrade: Schicksal und Notwendigkeit der Kunst, Leipzig 1936, bes. S. 139f.
- 2 Alle abgebildet im Katalog Gemäldegalerie – Neue Meister, Dresden: 1800-1962, 1963 und Staatliche Kunstsammlungen Dresden: Gemäldegalerie Neue Meister, Dresden 1965.
- 3 Zur Situation in der DDR siehe: Ullrich Kuhirt (Hrsg.): Kunst der DDR 1945-1959, Leipzig 1982 und – allerdings, was die von mir benannten Künstler angeht: sehr unterkühlt – Lothar Lang: Malerei und Graphik in der DDR, Leipzig 1986. – Zur Situation im Westen vgl. Jutta Held: Kunst und Kunstpolitik in Deutschland 1945-49, Westberlin 1981, die allerdings gegen den Trend schreibt; vgl. auch Paul Maenz: Die 50er Jahre, Formen eines Jahrzehnts, Stuttgart 1978, bes. S. 93-107. Sehr aufschlußreich ist ein Studium der Zeitschrift »Das Kunstwerk«, 1947ff., die im Woldemar Klein Verlag, Baden-Baden erschien. Sie war, wie es im Untertitel heißt, »Eine Monatsschrift über Gebiete der Bildenden Kunst«. Tatsächlich versucht sie sehr liebenswürdig und behutsam, die Deutschen an die Kultur des Westens anzunähern.
- 4 »Von 100 Westdeutschen bejahten sechs vorbehaltlos die moderne Malerei im Picasso-Stil«, 32 sagten unverhohlen nein, elf waren unentschieden. « 51 % waren an der Frage nicht interessiert. Nach Maenz 1978 (Anm. 3), S. 93.
- 5 Kunst im 3. Reich, Dokumente der Unterwerfung, Ausstellungskatalog des Frankfurter Kunstvereins, Frankfurt 1974.
- 6 Etwa die Forderung im Gästebuch »Mehr Originale«, vgl. Georg Bussmann (Red.): Betrifft: Reaktionen, Anlaß: Kunst im 3. Reich – Dokumente der Unterwerfung, Ort: Frankfurt, Frankfurt 1974, bes. S. 139-145.
- 7 Realismus in der Malerei der 20er Jahre, Ausstellungskatalog des Kunstvereins in Hamburg, Hamburg 1968.
- 8 Peter Sager: Neue Formen des Realismus, Kunst zwischen Illusion und Wirklichkeit, Köln 1973, S. 254.
- 9 Ebda., S. 230f.
- 10 Realismus und Realität, Ausstellung zum 11. Darmstädter Gespräch, veranstaltet von der Stadt Darmstadt zusammen mit dem Kunstverein Darmstadt, Darmstadt 1975, bes. S. 98/99 und S. 232/233.
- 11 Arnold Gehlen: Zeit-Bilder. Zur Soziologie und Ästhetik der modernen Malerei, Frankfurt/M., Bonn 1965, S. 230.
- 12 Ebda., S. 206.
- 13 Das Wandbild ist vollständig abgebildet in: art, Nr. 5, Mai 1991, S. 68-69. Vgl. auch Johannes Grützke: Paulskirche, »Der Zug der Volksvertreter«, hrsg. von Klaus Gallwitz, Frankfurt 1991. Vgl. auch die Holzschnitte zum gleichen Thema in dem Katalog »Fünf Balladen« der Ladengalerie Berlin, 1991; ebenso in: Graphische Zyklen und Mappenwerke, Ladengalerie Berlin 1992. Ein Erinnerungsblatt an die Fertigstellung des Frieses in: Johannes Grützke: Jesu Einzug in Jerusalem und andere Bilder, Berlin, Ladengalerie 1992.
- 14 Vor Ort wird eine Abrollung des Panoramas verkauft, gedruckt 1988. Außerdem eine Bildmappe: Werner Tübke: theatrum mundi, »Frühbürgerliche Revolution in Deutschland«, Dresden (VEB Verlag der Kunst), o.O. (vermutlich 1989). Grundleger: Werner Tübke: Reformation – Revolution, Panorama Frankenhausen, Einleitung Karl Max Kober, Dresden 1988 (Abbildungen nach der Fassung 1 : 10). Die Schwierigkeiten beim Wenden sind thematisiert in: Das Bauernkriegs-Panorama Bad Frankenhausen im Spannungsfeld von Kunst und Geschichte, Beiträge zu einem Symposium im Bauernkriegs-Panorama Bad Frankenhausen, 1991.