

Der Wettbewerb

Am 28. Oktober 1986 schrieb der Magistrat der Stadt Frankfurt am Main, dort das Hochbauamt, einen »Beschränkten Ideen- und Gestaltungswettbewerb Fresko für die Paulskirche« aus. Aufgefordert wurden die folgenden Wettbewerbsteilnehmer:

Johannes Grützke (Hamburg), Prof. Bernhard Heisig (Leipzig), Prof. Alfred Hrdlicka (Wien), Jörg Immendorff (Düsseldorf), Anselm Kiefer (Buchen), Prof. Markus Lüpertz (Köln), A. R. Penck (London), Prof. Gerhard Richter (Köln), Prof. Dr. h. c. Werner Tübke (Leipzig).

Die Auswahl umfaßte also sowohl Künstler aus der Bundesrepublik als auch aus der DDR, hinzu kam ein Österreicher. Weiter muß man feststellen, daß aus der DDR zwei der dort bekanntesten und zugleich als Nationalpreisträger vom Staat ausdrücklich geförderten Maler benannt worden sind. Die Auswahl aus der Bundesrepublik setzte sich zusammen zum überwiegenden Teil aus seit Jahren sehr bekannten und auf allen großen Ausstellungen von Gegenwartskunst besonders eindrucksvoll mit Werken vertretenen Malern wie Kiefer, Lüpertz, Penck und Immendorff, wobei Grützke insofern herausfiel und bis heute aus dieser Gruppe herausfällt, als er nicht zu diesen von der Kunstszene allgemein auf Händen getragenen deutschen Malern gehörte und gehört, bisher auf keiner documenta, weder bei »Westkunst« noch »Zeitgeist« noch »Von hieraus« usw. vertreten gewesen ist, vielmehr als *enfant terrible* der deutschen Szene gilt. Seine Malerei wurde und wird von wenigen Museen und Galerien gefördert, im übrigen mit einiger Fassungslosigkeit betrachtet. (Man wüßte also gern, wer ihn in diese Auswahl eingebracht hat.)

Fachpreisträger waren Prof. Dr. Friedhelm Mennekes (Köln), Prof. Hilmar Hoffmann (damals noch Kulturdezernent der Stadt Frankfurt), Prof. Peter Iden (Kunstkritiker und Professor an der Städelschule Frankfurt), Prof. Dr. Klaus Gallwitz (Direktor des Städelschen Instituts, Frankfurt), Prof. Dr. Werner Hofmann (Direktor der Hamburger Kunsthalle) und Prof. Kurt Steinel (Rektor der Hochschule für Gestaltung in Offenbach). Vertreter waren Peter Weiermair (Direktor des Frankfurter Kunstvereins) und Prof. Dr. Georg Bussmann (damals Dekan des Fachbereichs Kunst an der Gesamthochschule Kassel).

Weiter gehörten zum Preisgericht fünf Sachpreisrichter, neben dem Oberbürgermeister Brück ein Stadtrat und drei Stadtverordnete, dazu vier Vertreter, zwei Stadträte und zwei Stadtverordnete, – ich denke, die in der Stadtverordnetenversammlung vertretenen Parteien waren so proporzmäßig einbezogen. Hinzu kamen sieben Sachverständige, darunter Kunsthistoriker aus Wiesbaden, der Direktor des Stadtarchivs, ein Vertreter des Hochbauamtes und: – der Grund der Berufung entzieht sich mir – eine Autorin und Angestellte eines bekannten Kölner Kunstverlags.

Das Bearbeitungshonorar betrug für jeden Künstler DM 10000,–, dazu wurden drei Preise ausgelobt von 10000,–, 7000,– und 5000,– DM. Die Preissumme wurde im Falle einer Beauftragung nicht angerechnet, das Bearbeitungshonorar aber wurde vom Ausführungshonorar abgezogen. Beigelegt waren der Auslobung zwei Fotos der Situation und eine Wandabwicklung. Gefordert wurden eine farbige

Wandabwicklung 1:10, eine Farbkomposition im Maßstab 1:1 für 1 m Breite, eine schriftliche Darstellung der Arbeit und ein Vortrag zur Wettbewerbsarbeit vor dem Preisgericht.

Am 28. November 1986 wurde zu einem Kolloquium eingeladen, an dem alle benannten Künstler teilgenommen haben. »Die Wettbewerbsarbeiten« wurden bis zum 4. März 1987 termingerecht eingesandt. Schließlich haben sich von den neun Künstlern vier mit Wettbewerbsentwürfen beteiligt, nämlich Grützke, Hrdlicka, Im mendorff und Penck. Die Entscheidung fiel offenbar noch im März 1987. Der Entwurf von Johannes Grützke erhielt den 1. Preis. Der Künstler wurde mit der Ausführung beauftragt. – Ich weiß nicht, mit welcher Stimmenzahl diese Entscheidung gefallen ist. Der 2. Preis ging an Im mendorff, der 3. an Penck.

Nach umfangreichen Vorstudien begann Grützke im April 1989. Im Oktober 1990 war das Gesamtbild vollendet. Im Februar/März 1991 wurden die Tafeln in Frankfurt montiert. Die feierliche Eröffnung fand am 16. April 1991 statt. Gemalt hat Grützke in einem angemieteten Atelier des ehemaligen Bethanien-Krankenhauses zu Berlin.

Die Wettbewerbsaufgabe war so formuliert:

»Die Paulskirche in Frankfurt am Main darf nicht nur als ein kulturhistorisches und politisches Denkmal – als Symbol der deutschen Einheit und Demokratie – verstanden, sondern muß auch als ein architekturgeschichtlich bedeutendes Zeugnis der klassizistischen Bauepoche, aber auch der Nachkriegsarchitektur der späten 40er Jahre unseres Jahrhunderts, gesehen werden.

Schon zur Zeit des Wiederaufbaus nach dem Zweiten Weltkrieg war vorgesehen, die Außenwand des Zentralraumes in der Wandelhalle der Paulskirche mit einem Fresko zu versehen. Hiervon zeugt noch der aus dieser Periode stammende Lampenkranz an der Decke, dessen Strahler genau auf die genannte Wand ausgerichtet sind ...

Die Außenwand des Zentralraumes bietet aus der Sicht des Auslobers die Möglichkeit, einen historischen Zeitraum, den Vormärz und die gescheiterte Revolution von 1848, zur künstlerischen Botschaft an die Gegenwart werden zu lassen. In deren kämpferischer Auseinandersetzung mit den Unterdrückungssystemen der Metternichschen Ära wurden die Grundlagen des modernen demokratischen deutschen Verfassungsstaates geboren. Auch die Literatur des Vormärz und die Kultur des fortschrittlichen Bürgertums jener Zeit wirken in vielen Zeugnissen durch ihre Modernität in das Bewußtsein unserer Zeit fort. Wenn die Protagonisten dieser Verfassungs- und liberalen Erneuerungsbewegung schließlich scheiterten und mit Tod, langjährigem Freiheitsentzug oder Flucht bezahlen mußten, so liegt hierin letztlich die Wurzel jenes autoritären Staatsbewußtseins, das sich über die Epoche des Zweiten deutschen Reiches in die Wirnisse der Weimarer Republik fortsetzte und mit dem Hitler-Regime folgerichtig auch zur Zerstörung der Paulskirche führte.

Der Wiederaufbau fällt in die Zeit des Neubeginns eines demokratisch verfaßten Deutschlands und damit der Rückbesinnung auf die Maßstäbe kultureller und politischer Liberalität, die die Generation der »48er« gesetzt hat. Bewußt schlicht und unpräzise stellt sich dieses Bauwerk neben das Hambacher Schloß, dem einzigen weiteren Baudenkmal demokratischer deutscher Geschichte.

Nur eine *künstlerische* Arbeit kann die Kraft, die Leidenschaften, das Leid des persönlichen und politischen Scheiterns jener Vision eines besseren Deutschlands le-

bendig machen und lebendig erhalten, kann Geschichte zur ständigen Emotion für die Gegenwart ummünzen. Ein bloßes Historiengemälde ebenso wie eine völlig abstrakte künstlerische Behandlung würden diesem Anspruch sicher nicht gerecht.«

Die Situation

Die ehemalige evangelische Paulskirche wurde 1789 anstelle der 1787 abgebrochenen gotischen Barfüßerkirche von Johann Georg Christian Heß nach dem Entwurf des Baumeisters J. A. Liebhardt begonnen. 1792 war der Rohbau unter Dach, Turm und Innenausbau erst 1833 vollendet. 1848 bis 1849 war die Kirche Sitz der ersten deutschen Nationalversammlung. Der elliptische Zentralbau mit viergeschossigem Turm und rundem Aufsatztürmchen ist im Stil eines harten, trockenen Klassizismus errichtet. Im 2. Weltkrieg brannte der Bau 1944 aus. Den Wiederaufbau plante und leitete der damals renommierte Architekt Rudolf Schwarz (Erbauer des Wallraf-Richartz-Museums in Köln). Auf ihn geht das Flachdach zurück, ebenso der Einbau der Wandelhalle im Eingangsgeschoß, dem die Sockelzone unter den Fenstern geopfert wurde. Dadurch wurde die Wirkung des Zentralraums stark gemindert. In der Mitte der Wandelhalle hat Schwarz einen elliptischen Warteraum eingebaut, den 14 Säulen umstehen, die die neu eingezogene Decke tragen, vermutlich ist dieser Warteraum also eher eine Verlegenheitslösung gewesen. Die Kirche wurde übrigens wieder aufgebaut ausdrücklich als »Städtische Festhalle«. Die Inneneinrichtung, Lampen, Treppengitter usw. bereiten den Nachkriegsstil der 50er Jahre vor.

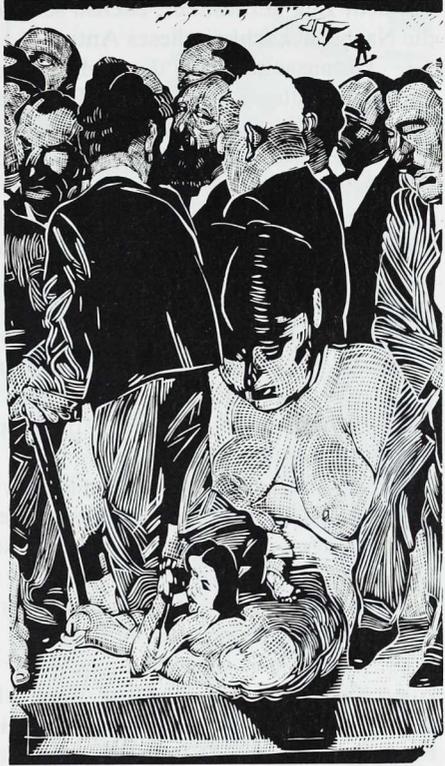
Grützkes Wandbild

Das Gemälde von Johannes Grützke ist in 14 Teilen Öl auf Leinwand gemalt. Die Leinwände der einzelnen Teile sind jeweils auf eine im Sinne der Wand gebogene Trägerplatte aufgezogen und vor Ort zusammengesetzt. Das ganze mißt 33 m in der Länge, in der Höhe 3,07 m, hinzu kommt die Scheuerleiste (Höhe 10 cm). Die einzelnen Tafeln sind verschieden breit. Diese Breite richtet sich nach den Säulenabständen und deren kürzester Annäherung an die Wand. Die Supraporte ist 2,52 m breit, ebenso die entsprechende Tafel auf der anderen Seite des Ovals. Vier Tafeln messen 2,85 m, vier andere 2,30 m; die vier Tafeln an Bug und Heck sind je 1,65 m breit (Maße am Bild gemessen). Die Säulen haben einen Durchmesser von immerhin 85 cm, wirken also doch recht massiv.

Die Abgeordneten gehen auf einem zweistufigen Podest, das in bestimmten Abständen Auskragungen unterbrechen. Vor diesen 14 Auskragungen stehen in Entfernungen zwischen 1,94 bis 2,76 m (vom Säulenmittelpunkt bis zur Wand gemessen), die 14 Säulen vor der Wand, die Entfernung von Säule zu Säule ist immer gleich (2,45 m, von Säulenmittelpunkt zu Säulenmittelpunkt).

Auf dem Bild befinden sich 203 Abgeordnete, von denen ungefähr die Hälfte nur durch Haarschopf, Stirn oder durch eine rosige Wange sichtbar sind. Insofern mag man sich über diese Zahl streiten. Nach Aussage des Malers sollen sich 9 Frauen unter den Abgeordneten befinden, von denen ich auf Anhieb vier identifizieren konnte. Die übrigen fünf sind nicht eindeutig als Frauen zu erkennen. (Unter den

Volkvertreter an der Mutter, 1990, Linol, 62 x 35 / 100
x 46 cm, Auflage 80, nach Tafel 5



585 Abgeordneten der historischen Frankfurter Nationalversammlung befand sich keine Frau.)

Die schwarz gekleideten Abgeordneten – ich berücksichtige die Frauen neu-deutsch-grammatikalisch nicht – gehen von links nach rechts im Kreis um die Wand des von Säulen umstellten Warteraums. Dort, wo die Eingangstür zum Warteraum ist, gehen die Abgeordneten wie hinter einer Mauer vorbei, man sieht nur Köpfe und Schulteransätze.

Der historische Kern

Der Zug der Abgeordneten hat ein Zentrum. Es befindet sich auf der dem Haupteingang zur Paulskirche zugewandten Breitseite des Ovals, die man also Stirnseite nennen darf. Auf dieser Stirnseite ist die Mitte der rote Vorhang mit dem auf dem thronartigen Stuhl sitzenden König Friedrich Wilhelm IV. von Preußen. Der König ist mit einer strahlend blauen Uniform bekleidet, ebenso sein Außenminister (seit 1850), Josef Maria von Radowitz (1797-1853), der links neben ihm steht. Ein Parlamentarier trägt die Entscheidung der Paulskirchenversammlung vor, dem preußischen König die deutsche Kaiserkrone anzutragen. Das weiße Blatt, das den Parlamentarier

aus dem Zug heraushebt, ebenso seine energische Handbewegung, unterstreichen die Nachdrücklichkeit dieses Antrages.

Herausgehoben ist diese Mitte weiterhin durch die Szene der verbissen ineinander verkeilten Ringkämpfer. Die kompositorische Zäsur, die im Zug der Abgeordneten durch die rote Folie des Vorhangs entstanden ist, vor der das Kopfprofil des Königs sozusagen isoliert steht, wird durch die beiden Ringkämpfer konterkariert. Ich deute sie so: Die demokratische, vom Volk ausgehende Gewalt ringt mit dem Gottesgnadentum des geborenen Herrschers und dessen absolutistischen Machtansprüchen. Dadurch, daß die Proportionen der Ringer den Maßstab der Abgeordnetenfiguren übersteigen, kommt dieser Szene oder Gruppe besondere Bedeutung zu.

Obwohl das Riesenbild beim ersten Umschreiten den Eindruck macht, als seien die Abgeordneten mit ihren schwarzen Anzügen von der Stange, ihren Krawatten und Fliegen auf weißen Hemden unsere Zeitgenossen, besitzt das Ganze also einen deutlichen historischen Kern, – die Köpfe des Königs und seines Außenministers sind übrigens bildnisähnlich.

Dieser Darstellungskern ist jedoch weder das Ziel des Zuges noch dessen Ausgangspunkt. Vielmehr ist er eingebunden, eine Art Stoppschild, doch nicht mehr. Rechts tragen die offensichtlich enttäuschten Abgeordneten die Kaiserkrone fort. Der historische Kern wird also assoziativ weitergesponnen, denn natürlich hatten die historischen Paulskirchenparlamentarier keine Kaiserkrone, die sie anbieten konnten und schon gar nicht diese!

Sie tragen also die Krone auf roter Bahre davon. Unter der Bahre hocken wie zu groß geratene barocke Putti zwei nackte Figuren, Grützke nennt sie »wilde Kinder«. Eine links daneben zwischen den Hosenbeinen des einen Bahrenträgers vorgebeugt sitzende, nackte Frauenfigur greift mit ihrem linken Arm zu den Kindern hinüber.

Anmerkung:

Die Kaiserkrone gehört zu den Reichsinsignien, die von 1424 bis 1796 in der Nürnberger Heiliggeistkirche, dort in der Heilstumskammer, verwahrt worden sind, heute in der Schatzkammer der Wiener Hofburg. Dürer hat auf seinem Idealbildnis Kaiser Karls des Großen, das er im Auftrag des Rates zwischen 1511 und 1513 malte, diese Krone abgebildet. Grützke hat Dürers Vorstudie des Kaiserbildnisses für seine Darstellung als Vorbild benutzt.

Diese Kaiserkrone hat übrigens Karl der Große nicht getragen. Sie stammt aus der 2. Hälfte des 10. Jahrhunderts, also aus der Regierungszeit Ottos I. (962 Kaiserkrönung durch den Papst Johann XII.) und wurde in der Folgezeit mehrfach ergänzt und verändert. So kamen z.B. der Bügel und das Kreuz erst unter Konrad II., also zwischen 1024 bis 1039 hinzu. –

Gerade dieses Bahrenmotiv, das das schmetternde Rot des König-Hintergrundes aufnimmt, zeigt, daß der Zug unbeirrt weitermarschiert.

Die Stoppfunktion dieser historischen Kernszene wird sozusagen idealisch eingeleitet durch die frontale, aufrecht stehende weiße Frauengestalt, die die Schafscherer links und die Ringkämpfer rechts trennt und wie ein Ausrufungszeichen wirkt. Es ist die Personifizierung des einzigen deutschen Reiches, offensichtlich eine Marmorfigur mit dem Kopf der Aphrodite, der klassisch-griechischen Figur im Besitz des Pergamon-Museums im damaligen Ost-Berlin, oder besser, in der Haupt-



stadt der ehemaligen DDR. Der Kopf weist darauf hin, daß Grützke hier nicht an eine Germania in antikischem Habitus gedacht hat, sondern daß er die Gestalt des Heiligen Römischen Reiches deutscher Nation meint, wie es bis zur Niederlegung der Kaiserkrone und des Titels »Römischer Kaiser« durch Franz II. von Österreich 1804 auf Druck Napoleons bestand.

Die Statue geht schwanger mit einem Kind. Das Kind scheint schon geboren worden zu sein. Es wird unter dem Gewand vom energischen Zugriff der Figur festgehalten. Wer mag, kann die prophetischen Gaben des Künstlers bewundern, der das Konzept für diese Figur vor dem Fall der Mauer entwickelte: Die Wiedervereinigung ist schon da, aber noch verborgen. Ich vermute jedoch, daß diese Deutung zu kurz schließt, denn diese Reichs-Aphrodite ist die einzige Figur, die als Marmorskulptur aus dem Kontext des Ganzen herausfällt. Sie, die Unbelebte, im gewissen Sinne auch Unbewegte, überdies einzige streng frontal zum Betrachter stehende Figur unter den mehr als zweihundert Dargestellten, weist auf fortdauernde Vergangenheiten, Möglichkeiten, Hoffnungen, vielleicht Verpflichtungen und Aufgaben

der Deutschen, die über Tagesgeschäfte unserer Gegenwart hinausgehen. Entsprechend nennt sie Grützke »Statue/Figur des Römischen Reiches«.

Die Stationen

Zurück zum Gesamtbild. Grützke hat den Zug der schwarz Gekleideten aufgebrochen oder akzentuiert oder mit Irritationen versehen:

Da ist also

1. die Statue des Römischen Reiches deutscher Nation;
2. die Ringkämpfer;
3. die Überreichung der Proklamation an den preußischen König;
4. die Bahre mit der Kaiserkrone und den Kindern;
5. der Schweinepferch, den die Abgeordneten überqueren;
6. die Rückenfigur des pflügenden Bauern mit dem Pferd und die Frau mit dem Saatkorb links neben ihm, sie ist nach Grützke »seine Tochter«;
7. der Schmied, neben ihm als Rückenfigur »seine Tochter« mit dem Brotlaib unterm Arm, die einen Abgeordneten begrüßt;
8. der Sarg mit dem weiß-grünen Blumenstrauß auf dem Deckel, den die Abgeordneten mit sich führen;
9. die sich balgenden Kinder mit alten Gesichtern;
10. das Selbstbildnis des Künstlers als versteckspielender Junge;
11. die Leiche des mit neun Kugeln in Wien am 9. November 1948 erschossenen Robert Blum, Abgeordneter der Paulskirche;
12. die Mutter mit Säugling an der Brust und dem mädchenhaften Kind;
13. die zwei Schafscherer;
und, wenn man so will
14. die Tür.

Auf den 14 Tafeln befinden sich also 3 Figuren – die Statue, das Selbstbildnis und die Leiche Robert Blums –, 7 Figurengruppen oder -szenen – die Ringkämpfer, die Überreichung der Proklamation, der Schweinepferch, Pflüger und Tochter, Schmied und Tochter, die balgenden Kinder, die Mutter mit ihren Kindern, die Schafscherer; dazu 2 Objekte – die Bahre mit Krone, der Sarg; heraus fällt der Riesenkorb mit den Schweinen, den man nur ungern unter Figurengruppen einordnet. Man könnte von 13 Stationen sprechen, die der Zug passiert und einer stillgelegten Station, der Tür. Nicht nur von der Zahl, vom Stationscharakter und von der Tatsache her, daß das Gesamtbild in 14 Teilen gemalt wurde, drängt sich der Gedanke an die 14 Kreuzwegstationen auf.

Ihre Bedeutung umfaßt Verschiedenstes. Über die Statue des Römischen Reiches (1) haben wir schon gesprochen, auch über den historischen Kern, die Wahl des preußischen Königs zum »Kaiser der Deutschen« durch die Paulskirchenversammlung (2), über die Ringkämpfer (3) und über die Bahre mit der Kaiserkrone (4), Szenen, die historische Geschehnisse darstellen bzw. die auf deutsche Reichsgeschichte symbolhaft oder direkt anspielen. Auf die Leiche Robert Blums komme ich noch zu sprechen.

Die größte Gruppe dieser Stationen aber hat als Thema das Volk. Da ist der Bauernstand mit Pflüger und Säerin (6) und das Handwerk mit dem Schmied und sei-

Volksvertreter an der Birke, 1990, Linol, 82,5 x 36 / 100
x 46 cm, Auflage 80, nach Tafel 9



ner Tochter (7). Die balgenden Kinder sollen nach Grützke Hinweis sein auf deren Nichtvertretung in einem Parlament, sie sind nicht anwesend und haben keine Stimme (9). Die Mutter mit den Kindern (12) verkörpert Lebenskraft, auch die Familie, – die Abgeordneten schreiten über sie hinweg oder umgehen sie. Schließlich die beiden Arbeiter, die die Schafe scheren (13): Gerade letztere Gruppe legt unangenehme Assoziationen nahe, etwa an das schafsdumme Volk, das geschoren wird. In diesem Sinne ist wohl auch der Schweinepferch (5) zu deuten als die dem Menschen aus-

gelieferte Kreatur. Die Abgeordneten steigen darüber hinweg, wenden sich ihm erstaunt zu, drücken sich an ihm vorbei. Immerhin, die Schweine sind im Begriff, auszubrechen, eines verschnüffelt sich schon zwischen den schwarzbehosten Beinen. Nach Grützke sollen die Tiere »Sinnbilder für wehrlose Zucht zu einer Nutzung« durch den Menschen bedeuten. Gerade diese – ich nenne sie einmal so: Volksszenen fallen durch monumentale Körperlichkeit bzw. Fleischlichkeit aus der von den Abgeordneten eingehaltenen Maßstäblichkeit heraus. Sie sind nicht nur Idealverkörperungen, sondern offenbar an Vitalität und eigenständiger, wenn nicht eigenwilliger, tätiger, vielleicht schöpferischer Substanz den Abgeordneten weit überlegen. Was da vorbeizieht, sind zumeist Beamte, Lehrer, sogenannte Intellektuelle, halt das, was in unserem Bundestag sitzt und was auch 1848 in die Nationalversammlung abgeordnet oder gewählt worden war.

Der Zug marschiert aber nicht nur an den genannten Stationen vorbei, sondern er führt wie in einer Prozession mit sich drei Stationsbilder: Die Bahre mit der Krone (4), den Sarg mit dem Blumenstrauß (8) und den toten Robert Blum (11). Dabei hat man den Eindruck, diese Stationsobjekte, diese Leiche werden *weg-*, nicht *mit*getragen. Das trifft eindeutig auf die *Bahre* mit der Krone zu, das gilt aber auch für den zu dreiviertel versteckten *Sarg* und auch für den *erschossenen Führer* des linksliberalen Flügels der Paulskirchenabgeordneten. Es sieht aus, als wäre gerade das schwere Tuch vom Leichnam heruntergerutscht, ein Abgeordneter scheint plötzlich erschreckt in diesem Moment erst wahrzunehmen, was er da, *wen* er da getragen hat. Die tragisch-schlimme Geschichte von Glanz und Niedergang der ersten Nationalversammlung enthüllt sich mit einem Schlag. Wenn die Bahre mit der Krone so etwas wie vergebliche Hoffnung versinnbildlicht und der tote Robert Blum schuldhaftes Versagen, so wird der geschlossene Sarg in dieser Richtung zu deuten sein. Grützke formuliert »Die Abgeordneten tragen einen Sarg mit sich, zum Zeichen dafür, daß sie es sind, die jemanden zu Grabe tragen und nicht selbst zu Grabe getragen werden«. Das mag mir nicht genügen. Denn der Sarg steht in einem sinnhaften Zusammenhang mit der Bahre und dem Erschossenen. Erinnert er an das Schicksal der standhaften Reichstagsabgeordneten 1933? Ist Grützkes Meinung, daß es sich unsere heutigen Abgeordneten wohlergehen lassen können auf den Knochen der wenigen parlamentarischen Überzeugungstäter und ihrer märtyrerhaften Schicksale? Oder tragen sie im Sarg ihr schlechtes Gewissen mit sich herum? Ich denke, in diesem Sarg verbirgt sich auch die Geschichte der Demokratie in Deutschland, die öfter gescheitert, schließlich nach einem Krieg aus Not und mit eigener halber Kraft für 15 Jahre bestand, bis sie durch die Machtergreifung Hitlers hinweggefegt wurde, eine Demokratie, die nach einem zweiten Krieg durch die Sieger verordnet wurde und von der wir bis heute nicht wissen, ob sie sich in zukünftigen Stürmen bewähren wird.

Haben »Volksszenen« also etwas von bärbeißiger, auftrumpfender, sowohl komischer wie natürlich gewachsener Naivität (man denkt an den Auftritt der Riesen im »Rheingold« Wagners und an die zugehörige Musik), die uns Betrachter staunen, lächeln, auch protestieren läßt, so geben Bahre, Sarg und Leichnam dem Zug der Abgeordneten eine Wendung ins Ernste, Makabre. Schwarzer Humor bricht da auf aus der Kolonne der Schwarzgekleideten.



Die Farbigkeit

Wer fürchtet sich vorm schwarzen Mann? Grützke hat sich nicht gefürchtet und an die 200 gemalt, wie er sagt: mit besonderer Lust. Schwarz ist die Grundfarbe des Gesamtbildes. Hinzu tritt ein leuchtendes Rot. Es ist im Vorhang hinter dem preußischen König, ein breiter Streifen, der vom Kopf des Außenministers v. Radowitz bis zur Höhe der sitzenden nackten Figur rechts reicht. Dieser rote Hintergrund tritt noch dreimal auf, links vor der Türöffnung und in der Supraporte, dann auf der Höhe der balgenden Kinder bis zum Kopf des toten Robert Blum und schließlich im Hintergrund zwischen der Blum-Gestalt und der Mutter. Das Rot leuchtet kräftig in der Hose des einen raufenden Kindes, dann im breiten horizontalen Streifen der Bahre, im Schweinepferch ist es ins Rosige gebrochen, um sich desto lauter in der Bluse der

Tochter des Pflügers, im Rock der Tochter des Schmieds, im Hemd des Schmieds und in seinem Feuer zurückzumelden, – die vielen roten Nasen, Münder, Stirnen und Ohren der Abgeordneten nicht mitgerechnet.

Gelb ist die dritte Grundfarbe des Gesamtbildes und vervollständigt den Dreiklang Schwarz-Rot-Gelb/Gold. Das Gelb ist in den nackten Körpern ins Bräunliche oder Weißliche gebrochen. Es ist in den 200 Gesichtern, im gelben Saatkorb. Einmal ist der Zweiklang Gelb-Rot rein im Hintergrund entfaltet, und zwar in Höhe der rauen Knaben. Auch hinter dem Kopf der Statue strahlte es auf wie ein Heiligeschein.

Zu diesem Dreiklang, der das Ganze beherrscht, treten – vor allem im Hintergrund – die Farben Grün, Blau und Weiß in Landschaft und Himmel, Weiß zumal im Birkenstamm und natürlich in den unzähligen Hemdbrüsten, ergrauten Haartollen und -kränzen und in den Bärten der Abgeordneten. Das Blau ist immer anwesend wie das Schwarz, denn es ist die Farbe des Stufenpodestes, auf dem die Abgeordneten gehen.

Den Bedeutungsgehalt von Schwarz-Rot-Gelb brauche ich nicht zu erläutern. Das Blau im Podest ist die Farbe des Imaginären, nicht zu Definierenden. Demgemäß ist die Blaufarbe hier dünn, dazu mit dem Pinsel gestrichelt auf der hellen Grundierung aufgetragen. In den Figuren ist der Farbauftrag variabel pastos, mit flottem Pinsel hingestellt. Im Hintergrund ist flächig verstrichen.

Farbiger Zusammenhalt ist gewahrt. Selbst die starke, zum Teil provozierende Farbigekeit der Stationen fällt nicht aus dem Kontext.

Zusammenfassung

Lesen wir noch einmal den Auslobungstext, der hier in seinem wichtigsten Satz zitiert sei:

»Nur eine *künstlerische* Arbeit kann die Kraft, die Leidenschaften, das Leid des persönlichen und politischen Scheiterns jener Vision eines besseren Deutschlands lebendig machen und lebendig erhalten, kann Geschichte zur ständigen Emotion für die Gegenwart ummünzen.«

Man muß Grützke zugestehen, daß sein Riesenbild in der Tat die Forderung, »Geschichte zur ständigen Emotion für die Gegenwart« unzumünzen, erfüllt. Die Darstellung versteigt sich nicht zu einem idealischen Aufblick. Ja, die feierlichen Schönheiten, die im Medium der Malerei aufscheinen, werden von banalen Unschönheiten mehr als aufgewogen. Unter den Abgeordneten findet sich wahrhaftig kein Hübschling. Grützkes Manierismus läßt verschiedene Maßstäblichkeiten, verschiedene Farbigkeiten und verschiedene Inhalte gegeneinander antreten. Das ist erstaunlich, schockierend, ungewöhnlich. Die Bedeutungssphären verzahnen sich, ruppige Clownerien stehen neben abgründiger Trauer, Burschikosität neben Zartheit. Der Zug ist sowohl weltliche Prozession als auch Trauerzug, er besitzt auch eine Ingredienz von einem Fastnachtstreiben mit burlerken Einwüfen.

Das Bild schmeichelt nicht, es heroisiert nicht, es ist niemandes Knecht, es ist vielmehr eigenständig und selbstbewußt, nur sich selbst, das heißt: dem Maler verantwortlich. Es entzieht sich staatlicher Vereinnahmung. Es liegt quer. Es ist sicherlich für viele ein »Ärgernis«. Denn es zeigt die Gebrochenheit unserer deutschen Ge-

schichte und unserer heutigen Gesellschaft. Nichts ist da eindeutig, alles im Fluß, mag so ein Zug auch im Kreis herumlaufen.

Diese Gebrochenheit ist im Bild selbst: Es sind keine Abgeordneten, weder die historischen von 1848 noch die heutigen. Es sind Abgeordneten-Darsteller. Grützke selbst hat eine der meistbeschäftigten Chargenrollen übernommen. Dann hat er jeden porträtiert, der ihn in seinem Bethanien-Atelier besuchte. Jeder soll sich in diesen Abgeordneten wiederfinden können. Deshalb hat er nichts Besonderes angestrebt, sondern Alltägliches. Wie er aus diesem durchgehenden Fluß des Banalen seine Funken schlägt, wie darin tödlicher Ernst, rüpelhaftes Rübezahlwesen, wie sich Absonderliches mit Stinknormalem, Ausbrüche mit stoischer Anzugmalerei verschränken, wie sie gegeneinanderstehen, sich gegenseitig in Frage stellen, wie die Antwort als Ziel im *circulus vitiosus* verlorengeht und dennoch vernehmlich bleibt. –

Wer, wie in einigen Zeitschriftenartikeln, dieses Riesenschild für einen Bubenstreich des verschmitzten Grützke hält, ist auf dem Holzweg. Denn dieses Bild kommt aus der persönlichen Bildvision des Malers. Sie hat sich über 20 Jahre in seinem Werk vorbereitet. Es ist deshalb von bekenntnishafter Kraft. An Bubenstreichen malt man nicht 1 1/2 Jahre!

Das Bild ist sehr deutsch. Hin- und hergerissen zwischen Liebe und Verachtung, dem Wunsch, zu verehren und dem Zwang, zu verdammen.

Und der Künstler? Er versteckt sich und blickt doch scharf hervor. Er hat erdacht, erfüllt, Regie geführt, sich selbst eingesetzt als Darsteller, er hat alles, wirklich alles gemacht, – und er versteckt sich zwischen den schwarzen Hosenbeinen. Er tritt zurück in sein Werk. Er ist scheu, er pocht auf seine nur ihm gehörende Imagination, er ist gehemmt, verschroben, mit einem Wort: Ein Künstler, der unbeirrt das tut, was ihn zum Malen drängt. Er ist böser Junge und überlegener Könnler. Naivität mischt sich mit profunden Kenntnissen. Er stößt ab oder er zieht an. Wer ihn nicht mag, schätzt auch nicht sein Werk. Denn so gründlich er sich auch hinter seinen Bildern verbirgt, – sie sind unverwechselbar seine Bilder.

Auch ich kann mich hier nicht als der tiefsinnige Deuter und als alles Verstehender aufspielen. Mir widersteht das Bild, es beunruhigt mich, es macht mir Ärger. Ich finde mich in ihm wieder auf mir nicht angenehme Weise. Hätte ich nicht durch Erfahrung gelernt, daß das Widerständige das Substantielle ist in der Kunst und auch wohl sonst, ich hätte es nicht übernommen, vor Ihnen, meine Damen und Herren, in Anwesenheit des Künstlers, über dieses Bild zu sprechen.

Wie wir Deutschen mit diesem Bild umgehen werden, wird Einiges aussagen über unsere Befindlichkeit und unsere Zukunft auf einem eng gewordenen Erdball.

Johannes Grützke hat von neun der insgesamt vierzehn Einzelszenen aus dem Frankfurter Paulskirchengemälde einen Linolschnittzyklus angefertigt. Nach den neun Blättern (ca. 100 × 46 cm, Auflage 80) sind die Abbildungen auf den vorausgehenden Seiten reproduziert worden.

Zur »Erinnerung an die Fertigstellung des Freskos für die Paulskirche in Frankfurt/M., März 1991 (143 Jahr nach dem ersten deutschen Parlament)« gab Grützke außerdem ein Sonderblatt heraus /Offset/Papier, Auflage 200, numeriert, signiert, 50,5 × 60,5 / 57 × 76 cm).

Wir danken der Ladengalerie, Kurfürstendamm 64, 1000 Berlin 15 für die Reprogenehmigung.