

„Freizeitkunst“ aus der DDR: Mehr als nur ein Hobby – Frucht des deutsch-deutschen Kulturaustauschs bei den Ruhrfestspielen

geschrieben von Bernd Berke | 30. April 1988

Von Bernd Berke

Erste Früchte des 1987 vereinbarten Kulturaustauschs zwischen Deutschem Gewerkschaftsbund (DGB) und dem DDR-Gewerkschaftverband FDGB: „Engagierte Freizeitkunst der DDR“ ist jetzt (bis 10. Juni) im Rahmen der Ruhrfestspiele zu sehen; im Gegenzug werden ab Juni Arbeiten von Laienkünstlern des Reviers in Frankfurt/Oder ausgestellt.

Das Wort „engagiert“ führt in die Irre: Wer explizit politische Aussagen in Bildform erwartet, wird von den rund 400 Exponaten enttäuscht sein. Lediglich eine Arbeit, die sich anklagend auf eine ganz eigene Art von „Engagement“ bezieht, nämlich auf jenes der USA in Vietnam, Grenada und Nicaragua, mag dem einen oder anderen Amerika-Freund sauer aufstoßen.

Die Kennzeichnung „engagierte Freizeitkunst“ bezieht sich eher auf den Zeitaufwand und die Intensität, mit der sich viele DDR-Berufstätige der Kunst widmen. Rund 40000 FDGB-Mitglieder erhalten in Kunstzirkeln der Gewerkschaft fundierten Unterricht von Berufskünstlern – eine Aufgabe, die bei uns nicht die Gewerkschaften, sondern allenfalls die Volkshochschulen wahrnehmen. Die weitaus überwiegende Anzahl der im Recklinghäuser Festspielhaus gezeigten Arbeiten weist folglich qualitativ deutlich über das hinaus, was man billigerweise von reiner „Freizeitkunst“ erwarten kann. In den meisten Fällen waren eben keine bloßen Hobbyisten am Werk.

Die Güte verdankt sich auch einem mehrfachen Auswahlvorgang: Zuerst in der DDR, dann – gleichfalls von DDR-Seite vorgenommen – aus Platzgründen für die Zusammenstellung in Recklinghausen. Zwar sieht man im Saal des Festspielhauses auch biedere Webarbeiten oder jene Holzpyramiden mit rotierenden Nußknackern, wie sie in unseren Kaufhäusern zur Weihnachtszeit als erzgebirgisches oder thüringisches Kunsthandwerk feilgeboten werden, doch bleiben solche unverbindlichen Nettigkeiten eine Randerscheinung, die nur das breite Spektrum vervollständigt.

Ansonsten sind ähnliche Tendenzen erkennbar wie bei den DDR-Berufskünstlern: Spielarten des Realismus (und hier wiederum besonders des Porträts) genießen eindeutig Vorrang. In Malerei, Zeichnung, Druckgraphik und skulpturalem Schaffen sind vielfach Ansätze zu einer bunteren Stilpalette sichtbar. Der sogenannte „Sozialistische Realismus“ ist passé. Vielmehr wird der Realismus-Begriff erweitert in Richtung kritischer Sichtweisen. Auch Foto-Realismus und Anklänge an die Pop-Art haben da durchaus ihren Platz.

Ist auch vielfach noch der arbeitende Mensch Bildthema, so fehlt doch jeder falsche Heroismus. Arbeit, das sieht man vielen Porträts deutlich an, bedeutet auch im real existierenden Sozialismus Mühsal. Und auch Umweltsünden werden in der DDR offenbar zunehmend bildwürdig – einschließlich der finalen Apokalypse, deren Zuckungen auf einem Gemälde („Das letzte Bild“) nur noch kurz auf dem Fernsehschirm aufblitzen.

Picasso: In den Bildern tobt

der Krieg

geschrieben von Bernd Berke | 30. April 1988

Von Bernd Berke

Köln. Gleich zwei Ausstellungen in NRW bereichern jetzt das Bild, das wir uns von Pablo Picasso machen, um weitere Facetten. Die Bielefelder Kunsthalle hebt mit „Picassos Klassizismus“ einen eher gefälligen Aspekt des riesigen Werk-Kosmos hervor (bis 31. Juli), das Kölner Museum Ludwig zeigt Arbeiten von „Picasso im Zweiten Weltkrieg“ (heute bis 19. Juni; Katalog 45 DM).

Während der deutschen Besetzung Frankreichs arbeitet Picasso meist in Paris. Die Besatzer behelligen ihn nicht – aus Furcht vor dem internationalen Skandal, den eine Drangsalierung des weltberühmten Künstlers entfachen würde. Picasso empfängt gar, sozusagen mit der „Faust in der Tasche“, den einen oder anderen deutschen Offizier im Atelier.

Direkt nachvollziehbare politische Bezüge wie in dem berühmten „Guernica“ (1937; in Köln natürlich nicht zu sehen) oder dem surrealen Beinahe-Comic-Strip „Traum und Lüge Francos“ (1937; in Köln ausgestellt), kommen während der Weltkriegsjahre nicht vor. Bedeutet dies, daß der spanische Bürgerkrieg den Spanier Picasso mehr aufgewühlt hat als der Weltkrieg oder gar, daß der Künstler inzwischen unpolitisch geworden ist? Nein, er verarbeitet die Schrecken nur anders. Statt den Krieg ausdrücklich zum Thema zu machen, läßt er ihn in die Struktur seiner Bilder einsickern wie ein Gift. Sogar das Genre der – traditionell beschaulichen – Stilleben gerät hier entweder zur kargen Inventur von Rest-Beständen (auch Picasso litt während des Krieges Hunger) oder zu „Schädelstätten“ mit Totenköpfen.

Picassos formale Aufsplitterung der menschlichen (besonders der weiblichen) Gestalt, in kubistischer Frühzeit noch hauptsächlich Form-Experiment, bekommt gleichfalls eine

tieferer Dimension; sie wird zur aggressiven Deformation, zur Verwundung – und somit zur bildnerischen Entsprechung des auch in der Realität zerstörten Menschenbilds. Knapp gesagt: Es sind keine Bilder über den Krieg, der Krieg ist in den Bildern.

Das scheinbar so: arglose „Ständchen“ (1942) ist ein Haupt- und Schlüsselwerk für Picassos Kunst der Kriegszeit. Der zerschmetterte Akt wirkt bei genauerem Hinsehen wie ein Opfer von Folterern. Das „Ständchen“ – ein furchtbarer Totentanz.

Auch die elf Zustände der Lithographie „Der Stier*“ (1945) zeigen, in Reihe gehängt, eine zunehmende Skelettierung der Kreatur, gleichsam das Anwachsen des Todes. Zaghaft scheint hingegen im Bild „Erste Schritte“ (1943) Hoffnung aufzukeimen: Eine Mutter lehrt ihr Kind laufen. Sie bückt sich wie unter einer Last, aber das Kind – Sinnbild der Zukunft – kommt voran.

Phantomkünstler und Autosalon im Museum – „Stellproben“ am Dortmunder Ostwall

geschrieben von Bernd Berke | 30. April 1988

Von Bernd Berke

Dortmund. Vorsicht! Wer zur Ausstellung „Stellproben“ (Eröffnung Sonntag, 11.30 Uhr; Dauer bis 12. Juni) ins Dortmunder Ostwall-Museum geht, könnte in einige Sinnfallen tapen.

Die Irritation beginnt gleich hinter dem Eingangsbereich. Vier

nagelneue Exemplare einer bayerischen Marke lassen für einen Moment das Gefühl aufkommen, in einen Autosalon geraten zu sein. Doch die knallroten Fahrzeuge, noch dazu auf rotem Teppich, sind eine Installation und stammen aus der Ideenwerkstatt des Franzosen Ange Leccia, der schon bei der letzten „documenta“ die automobile Waren-Ästhetik in museale Umgebung verpflanzte; damals freilich bediente er sich der Stuttgarter Nobelmarke. Die vier Ostwall-„Schlitten“, die übrigens nur mit Mühe durch die schmalen Museumspforten paßten, wirken auf den ersten Blick wie ineinander verkeilt. Doch die vermeintliche Blockade täuscht. Alle könnten sogleich losfahren.

Die Verwirrung setzt sich – noch weitaus subtiler – damit fort. daß man noch nicht einmal ohne weiteres sagen kann, wieviele Künstler eigentlich an der Dortmunder Ausstellung beteiligt sind. Und das kommt so: „Four American Artists“ (vier amerikanische Künstler) lautet der Titel einer Folge von vier Räumen und eines schmalen Extra-Katalogs. Doch wer nun mit aufgesetzter Kennermiene behauptet, Werke von dem und jenem habe er bereits irgendwo gesehen, blamiert sich gründlich. Denn die vier US-Künstler gibt es gar nicht, sie sind allesamt eine Erfindung des Belgiers Guillaume Bijl. Für die perfekte Illusion einer US-Gruppenausstellung hat Bijl, der auf der nächsten Kunst-Biennale in Venedig verbreiten sein wird, vier Künstler-Namen samt Phantom-Biographien ersonnen und sich vier „Stil-Masken“ aufgesetzt. Das funktioniert. Man mag kaum glauben, daß die Arbeiten (ein Raum zeigt z. B. minimalistische Kunst, der nächste pop-artistische Spiele mit „trivialen“ Objekten) von einem einzigen Künstler herrühren. Fehlt eigentlich nur noch, daß Bijl vier Konten fürs Künstlerhonorar einrichtet.

Sehr genau muß man auch bei dem in Düsseldorf lebenden Stefan Demary hinschauen, um nicht dem Trug zu verfallen. Er verfremdet im Detail: Da fährt ein Legostein-Auto gegen alle physikalischen Gesetze durch eine Wand, ein Schachspiel

besteht – nun spielt mal schön! – nur aus schwarzen Figuren, ein gepunkteter Hund stiert Wandflecken an, die so aussehen, als gehörten sie zu seinem Fell – und Kanzler Kohl trägt eine Zusatzbrille verkehrt herum.

Hinter diesen winzigen Manipulationen wirkt eine Installation des Belgiers Luc Deleu um so wuchtiger, gewaltiger. Wie von einer Gigantenfaust hingeschmettert: ein raumfüllendes Chaos aus Dutzenden von stehenden, liegenden, gestürzten Altglascontainern (man muß sich regelrecht an den grünen Dingen vorbeidrücken). Der Müllbehälter als Müll, als Wegwerf-Gegenstand. Übrigens: Besucher, so bitten die Museumsleute, sollten kein Altglas mitbringen. Eine weitere Idee konnte der Künstler aus finanziellen Gründen in Dortmund nicht verwirklichen, sie wird nur als Skizze auf dem Deleu-Katalog angedeutet. Burgzinnen vergleichbar, wollte der Belgier rund um das Dach des Ostwall-Museums 608 Verkehrszeichen (No. 205 = Gefahrenstelle) anbringen. Gar so schlimm ist es denn doch nicht: Das Museum ist kein gefährlicher Ort, es wirbelt nur ein bißchen unsere Sehgewohnheiten durcheinander.

Verwüstung der Welt und der Erinnerung – Eröffnungsprogramm der Oberhausener Kurzfilmtage

geschrieben von Bernd Berke | 30. April 1988
Von Bernd Berke

Oberhausen. Das Eröffnungsprogramm der 34. Westdeutschen

Kurzfilmtage in Oberhausen (heute bis 23. April; 94 Filme aus 37 Ländern) weckt keine Zuversicht. Die Auftaktbeiträge des Festivals zeigen je auf ihre Weise, wie verwüstet die Welt ist – und mit ihr unser Gedächtnis. Auch unsere Hoffnung?

Eine Erinnerungs-Wüste droht sich in der Sowjetunion auszubreiten, folgt man der Aussage des Films „Das Abendopfer“ (UdSSR, 1987; Regie: Alexander Sokurov). Szenen aus dem Zweiten Weltkrieg (Kanoniere bei ihrer auf Nachlade-Mechanik reduzierten Tätigkeit) werden – gleicher Ort, andere Zeit – mit einem Massenereignis von heute kontrastiert. Tausende von Menschen strömen daher, wie ein endloser Zug nach Nirgendwo, jeder für sich isoliert in der Menge. Dazu, Zeichen von „Verwestlichung“, Rock-Fetzen auf der Tonspur. Schließlich die nächtliche Einsamkeits-Spiegelung eines Gesichts in einer Straßenbahnscheibe und rauchend herabfallende Munitionshülsen der Weltkriegskanonen. Was bleibt, sind (auch im übertragenen Sinne) nur leere Hülsen. Der Krieg liegt weit zurück, man hat nichts mehr damit zu tun. Und miteinander auch nicht mehr.

Mit kargen, etwas holzschnittthaft-überdeutlichen Mitteln, operiert der Eröffnungsbeitrag aus der Dritten Welt: In „Der Baum des Lebens“ (Somalia, 1987; Regie: Abdulkadir Ahmed Said) geht ein Mann mit geschulterter Axt durch sein Dorf – vorbei an den einfachen Dingen des Lebens. Am Wegrand sieht man Frauen bei der traditionellen Nahrungszubereitung, fröhlich spielende Kinder. Doch der Mann zieht weiter bis in ein Waldstück. Dort fällt er einen Baum, von den Hieben hallt die ganze Gegend wider. Als der Baum stürzt, erhebt sich ein Aufschrei in der ganzen Natur. Die anfangs aus Safari-Perspektive gezeigten Tiere laufen nun panisch davon, ein schreckliches Unwetter bricht los. Gipfel des Alptraums von der Umweltzerstörung: Der verzweifelte Mann findet sich in einer leblosen Wüste wieder. Am Ende freut er sich wie ein kleines Kind über einen winzigen Pflanzensproß im Sand.

Umweltzerstörung ist auch das Thema des Films „Die Ölfresser“ (CSSR, 1988; Regie: Jan Sverák). Hier nähert man sich der

Sache mit Sarkasmus. Ein fiktives Wissenschaftler-Team, reportagehaft eingefangen mit wackliger Handkamera, begibt sich auf eine Expedition ins nordböhmische Braunkohlebecken, eine Industrie-Wüste sondergleichen. Dort will man die mysteriösen „Ölfresser“ aufstöbern, eine neue Tierart, die nur im übelsten Dreck gedeiht. Tatsächlich (den tschechischen Effekt-Spezialisten sei Dank) tauchen die echsenartigen Wesen bald auf. Bringt man sie an die frische Luft. röcheln sie nur noch. Preßt man ihre Mäuler an den Autoauspuff und gibt ihnen Öl oder Benzin zu saufen, leben sie auf.

Mit Samba-Musik täuscht der Streifen „Straßenkinder“ (Brasilien, 1987; Regie: Marlene Franca) zunächst eine touristische Sicht vor. Doch Franca hat in der Stadtwüste von Sao Paulo einige der 36 Millionen brasilianischen Kinder vor die Kamera geholt, die sich auf der Straße durchschlagen. Sie geben erschütternde Auskunft über Praktiken der Militärpolizei, die die schutzlosen Kinder immer wieder willkürlich aufgreift, foltert oder ermordet.

Eros erwacht im Prager Frühling – Kino: „Die unerträgliche Leichtigkeit des Seins“

geschrieben von Bernd Berke | 30. April 1988
Von Bernd Berke

Dortmund. Der „Prager Frühling“, der vor 20 Jahren blühte und Befreiung vom Stalinismus verhieß, ließ die Menschen in der Tschechoslowakei nicht nur in politischer Hinsicht kurz

durchatmen. Er setzte, wie jede zur Wirklichkeit drängende Utopie, auch erotische Energien frei.

In dem Bestseller-Roman „Die unerträgliche Leichtigkeit des Seins“, den der Exil-Tscheche (und Dortmunder Nelly-Sachs-Preisträger '87) Milan Kundera 1984 im Westen veröffentlichte, bildet diese Spielart der „Politik des Privaten“ einen Hauptstrang der Handlung, aber eben nur einen. Die Versuchung, das Erotische bei einer Verfilmung des Romans bildwirksam dominieren zu lassen, ist natürlich groß. Zum nicht geringen Teil ist ihr auch der US-Regisseur Philip Kaufman erlegen. Sein Film läuft heute an.

Zwangsläufig kommen die weit ausgreifenden essayistischen Passagen der Vorlage, in denen Kundera – scheinbar spielerisch leicht – mit philosophischen Begriffen jongliert, zu kurz. Den Figuren in den Mund gelegt, wirkt Gedankentiefe leicht gestanzt.

Mit der Leichtigkeit des Seins ist das so eine Sache: Im flüchtigen Leben, so Kundera, ist keine Entscheidung nachträglich korrigierbar, alles zieht daher „leicht“ vorüber – gar zu leicht mitunter. Wirkliches Gewicht und Erdschwere bekämen die menschlichen Handlungen erst bei ständiger Wiederholung und ewiger Wiederkehr. Dies Modell wird in Buch und Film am Beispiel von Liebesbeziehungen durchgespielt: Der Prager Chirurg Tomas (Daniel Day-Lewis) bevorzugt die Leichtigkeit flüchtiger Beziehungen und fühlt sich da am besten von seiner Lieblings-Gespielin Sabina (Lena Olim) verstanden. Ganz anders die Kellnerin (und spätere Fotografin) Teresa (Juliette Binoche), die nach einer Reihe bedeutungsschwerer Zufälle in Tomas' Leben tritt und der er – fortgesetzten Seitensprüngen zum Trotz – letztlich treu bleibt; im Schweizer Exil, bei der Rückkehr ins „brüderlich“ besetzte und fast kafkaesk bedrückende Prag oder auch in ländlicher Idylle fernab der tschechischen Hauptstadt.

Ihren eigentlichen Schwerpunkt bekommen die erotischen

Wechselfälle durch die politische Aufbruchstimmung, dann durch den alle Hoffnung niederwalzenden Einmarsch der Warschauer-Pakt-Truppen. Tomas hat einen aufsässigen Artikel verfaßt, Teresa hält Untaten der Besatzer fotografisch fest. Beide geraten ins Fadenkreuz der Bspitzelung.

Kaufman findet für den Widerstand gegen die Okkupation die stimmigsten Bilder; er fügt – bester Teil des 170-Minuten-Films – die Figuren in dokumentarische Schwarz-Weiß-Sequenzen von 1968 ein, vermittelt viel von der ohnmächtigen Wut, die den sowjetischen Panzern entgegenbrandete. Die erotischen Szenen sind zwar mit Hingabe gespielt und mit Einfühlung aufgenommen, lassen aber nur den halben Kundera ahnen. Etliche Sequenzen haben darüber hinaus einen fatale Tendenz zum Geschönten und ausgesucht „Malerischen“.