

„... man erzählt Geschichten, formt die Wahrheit.“

THOMAS MANN

Danksagung

Beglückendes Erlebnis waren für den Kurator die Besuche in vielen Ateliers. So ist an erster Stelle den Künstlern für ihre bereitwillige Kooperation und vielfältige praktische Hilfe mit Auskünften und Literatur zu danken.

Privatsammler wurden angesprochen und um Leihgaben gebeten. Ihnen muss ein besonderer Dank gelten, denn sie trennen sich für einen langen Zeitraum von Kleinoden ihrer Lebenswelt.

Allen Galeristen, Stiftungen, Nachlasspflegern, Universitäten, musealen und kulturellen Institutionen gilt der Dank für das Vertrauen, Kunstwerke für die Ausstellung zur Verfügung zu stellen.

INNEN
ANSICHTEN
WELT
BETRACHTUNGEN

GEGENSTÄNDLICHE
KUNST IN
DEUTSCHLAND

So umfassende Themenstellungen fordern Demut und Vertrauen vom Künstler, sich einer Idee unterzuordnen und auf eine umfassende Präsentation seines Werkes zu verzichten. Zusätzlich tut eine Systematisierung jedem Künstler Unrecht, ist es doch eine mechanische Ordnung, die dem Genius der Kreativität fremd ist. Eine innere Ordnung jedoch vermag das einzelne gegenständliche Kunstwerk nicht zu leugnen, strebt doch die bildgewordene Botschaft nach einem ihrer Bedeutung gemäßen Platz.

Gegenständliche Kunst weckt Erinnerungen an Marksteine der Kultur, stellt Identität her und vermag das einzelne Kunstwerk einmalig zu machen. Daher kommt auch das wachsende Unbehagen über die Beliebigkeit von Gestaltzeichen, deren Sinn sich in ihrer Existenz selbst erschöpft. Reine Abstraktion treibt die Geschichte ins Vergessen.

Dem Wesen des Menschen ist die Suche nach Vorbildern eigen, die Natur aber hat dem Schöpfer die Freiheit gegeben, Vorbildern den Rücken zu kehren und nach neuen Wegen zu suchen.

Die Geschichte des 20. Jahrhunderts hat es den Künstlern nicht leicht gemacht. Idealbilder, die über Generationen reiften, wurden im Ersten Weltkrieg zu Trugbildern. Die Zertrümmerung des falschen Scheins sollte einhergehen mit der Suche nach neuen Formen für ein neues Menschengeschlecht. Das wucherte jedoch in Barbarei aus.

Zwei Wege tatensich in der vergangenen Jahrhundertmitte auf. Die Absage an jede Gestaltform schien Gewähr, nochmaligem Betrug für immer zu entgehen. Doch genügt die reine ästhetische Form dem Menschen und wann setzt das Gefühl der Leere ein?

Immanuel Kant fordert dazu auf, Erscheinungen zu buchstabieren, damit man sie als Erfahrungen lesen könne. Hinzu tritt die „*Conditio humana*“, wonach allen Menschen Individualität gegeben ist und allen Gruppenbildungen der Keim der Unfreiheit innewohnt.

So ist der Künstler in seiner Orientierung an der Schwelle zum 21. Jahrhundert auf sich allein gestellt in einer produktiven Verarbeitung der Wirklichkeit. Es gilt erneut, die eigene Existenz zu deuten und den Grad der Öffnung gegenüber Vorbildern selbst zu bestimmen. Dabei wird die Konstante deutscher Kunst wieder sichtbar, dass sich aller Formwille zwischen Klarheit und Expressivität bewegt. Dieses Doppelspiel ist uns eigen.

Es ist vielleicht exemplarisch, wenn Manfred Bluth seinem Tagebuch anvertraut, er habe die Augen vor der Wirklichkeit verschlossen und den Fundus der Abstraktion bemüht. Doch er sei an den Punkt gekommen, wo sich diese erschöpfte und er in die Welt des Sehens und der Erinnerung zurückkehren musste.

Die Ausstellung begibt sich in einem an Gedenktagen reichen Jahr auf eine Spurensuche durch mehrere Bundesländer und möchte ein wirklichkeitsnahes Bild von der Vielfalt gegenständlicher Strömungen in Deutschland zeichnen. Kunst leistet etwas, wozu keine Geschichtsdokumentation in der Lage ist: sie bringt die Gefühle, die Seele zum Schwingen, entfaltet eine wortlose emotionale Sprache, die Identität und Selbsterfahrung in einer Botschaft zu vereinen vermag.

Dem Besucher der Ausstellung wird mit der Aufnahme der Bildwerke und Skulpturen von 50 Künstlern bewusst, wie eng die Bilderbotschaften mit dem Lebensgefühl und den Fragen nach der Identitätssuche im Herzen Europas verbunden sind.

Die Gegenwart macht den Blick frei, bietet den breiten Weg gemeinsamer Ausstellungspraxis, wie er zum normalen Bild einer Kulturnation gehört. Die Wechselbeziehungen, die sich in diesem bescheidenen Ausschnitt der Kunstproduktion eröffnen, sind atemberaubend. Da schien die Kunst in West und Ost so klar geschieden und einander auszuschließen. Jetzt offenbaren sich in der Zusammenschau Gemeinsamkeiten in den gleichen Fragestellungen, in den gleichen Sorgen und Träumen, in dem gleichen Weltverlangen.

An der Schwelle des 21. Jahrhunderts lernt die Kunst den Umgang mit gescheiterten Utopien in einer gemeinsamen europäischen Kultur, in der die deutsche Nationalkultur ein vielfarbiger Zweig am europäischen Baum in der Welt ist.

Wir nehmen dankbar das Geschenk der Selbstbetrachtungen und Welterkundungen an und verschließen nicht die Augen davor, dass zwischen Kunstproduktion einerseits, Museumspraxis und Kunstmarkt andererseits große Divergenzen bestehen. Doch mit jeder Ausstellung gewinnt die Öffentlichkeit einen einprägsamen Blick auf den kommunikativen Reichtum deutscher Kunst der Gegenwart. Es sind gerade die Ausstellungen mehrerer Künstler, die das Potential besitzen, dem Kulturleben gleich einem Konzert das orchestrale Gesamtwerk zu vermitteln. Überblicksausstellungen sollten deshalb wandern, um das einigende Band gemeinsamer Kommunikation zu sein. Mehr Tatkraft ist uns zu wünschen, dieses lebendige Band der geistigen Gemeinsamkeit zu flechten. Und vergessen wir dabei nicht:

Die Werke sind nicht allein geistige Quellen in materieller Form, sie sind auch das Unterpfand, auf dem sich die soziale Existenz des Künstlers begründet.

Charly Hübner (Schauspieler)

... denke ich an eines der modernsten Länder in Europa ... ich hab' so seit zehn Jahren das Gefühl, dass man als Deutscher überall willkommen ist ... Auf jeden Fall gibt es bei uns Deutschen die Tendenz, alles durch den Kopf laufen zu lassen ... Das Romantische ist für mich einer der wichtigsten Aspekte ... ist eine urdeutsche Bewegung, glaube ich ... ich glaube, es hat etwas mit dem Klima zu tun, mit diesen langen Wintern, mit diesen dunklen Nächten ...

Im Traumwald (Heiner Müller)

„heut nacht durchschritt ich einen wald im traum/
er war voll grauen nach dem alphabet/ mit leeren
augen die kein blick versteht/ standen die tiere
zwischen baum und baum/ vom frost in stein gehaun
aus dem spalier/ der fichten mir entgegen durch den
schnee/ trat klirrend träum ich seh ich was ich seh/
ein kind in rüstung harnisch und visier/ im arm die
lanze deren spitze blinkt/ im fichtendunkel das die
sonne trinkt/ die letzte tagesspur ein goldner strich/
hinter dem traumwald der zum sterben winkt/ und
in dem lidschlag zwischen stoß und stich/ sah mein
gesicht mich an: das kind war ich.“

Joe Bausch (Schauspieler, Arzt, Autor)

... wird mir's im Augenblick doch etwas bange.
... Ich habe zum ersten Mal in meinem
sechzigjährigen Leben das Gefühl, dass das Gefühl
ewiger Prosperität so nicht mehr funktionieren wird.
Ich glaube, dass es noch so ist, dass wir eine sehr
durchlässige Gesellschaft haben. Ich möchte
momentan auch in keinem anderen Land innerhalb
Europas leben. Wir haben andererseits auch eine
Gesellschaft, die immer mehr auseinanderklafft.
... Ich bin mir darüber im Klaren, dass es viel
Anstrengung kosten wird, sowohl den sozialen
Frieden zu erhalten als auch die gewonnene
einzigartige Durchlässigkeit zu bewahren.

Es ist weltoffen, kosmopolitisch, mit Bewunderung dem Fremden zugeneigt, dann verachtet und verjagt es das Fremde und sucht das Heil in übersteigerter Pflege seiner Eigenart. Die Deutschen gelten als das philosophische, spekulative Volk, dann wieder als das am stärksten praktische, materialistische, als das geduldigste, friedlichste, und wieder als das herrschsüchtigste, brutalste. (Golo Mann, Deutsche Geschichte des 19. und 20. Jahrhunderts, 1958)

Alain Lance (Schriftsteller)

... Am Anfang war für mich die DDR das bessere Deutschland. ... Und dann entdeckte ich das Land, wo die Antifaschisten an der Macht waren. Am Anfang dachte ich, jetzt habe ich mein Deutschland, wo man eine neue Zukunft baut für das Volk, für die Kultur und mit einem radikalen Schnitt zu dieser finsternen Vergangenheit.

Ich denke an einen wunderbaren Text von Aragon. Er hat diesen Text im Februar 1939 geschrieben. Der Titel ist „Dankbarkeit an Deutschland“. ... Wir werden einen Krieg haben mit Deutschland ... Bevor die Kriegsschreie laut werden, dürfen wir nicht den deutschen Humanismus vergessen. ... Als er im Ersten Weltkrieg war, fand er die Leiche eines jungen deutschen Soldaten. Er wurde getötet, gerade als er in einem Büchlein las. Aragon hat das Büchlein genommen, es war eine Anthologie der deutschen Gegenwartslyrik mit Werfel, mit Dehmel. In dieser traurigen Situation hat Aragon deutsche Gegenwartslyrik entdeckt.

Das Eigentum (Volker Braun)

Da bin ich noch: mein Land geht in den Westen.
KRIEG DEN HÜTTEN FRIEDE DEN PALÄSTEN
Ich selber habe ihm den Tritt versetzt.
Es wirft sich weg und seine magre Zierde.
Dem Winter folgt der Sommer der Begierde.
Und ich kann bleiben wo der Pfeffer wächst.
Und unverständlich wird mein ganzer Text.
Was ich niemals besaß, wird mir entrissen.
Was ich nicht lebte, werd ich ewig missen.
Die Hoffnung lag im Weg wie eine Falle.
Mein Eigentum, jetzt habt ihrs auf der Kralle.
Wann sag ich wieder mein und meine alle.

Edgar Reitz (Autor, Filmregisseur)

... für mich besteht Deutschland aus vielen einzelnen Lebensräumen ... auf meinen täglichen Wegen habe ich nicht das Gefühl, durch Deutschland zu radeln, sondern auf meinem bekannten mit vielen Empfindungen und Gerüchen und Erinnerungen besetzten Raum. ... Möglicherweise spielt die Sprache eine sehr große Rolle. Aber wenn ich durch den Englischen Garten gehe, dann höre ich nur noch in einigen wenigen Fällen Deutsch um mich herum. ...

Es hat sich etwas verändert. Dieses einheitliche Gefühl, mit einer gemeinsamen Wurzel historisch und herkunftsmäßig verbunden zu sein, das ist ganz weg. Es gibt etwas, was ich noch als deutsch empfinde, wenn ich im Ausland bin, und da bin ich manchmal auch stolz auf mein Land, weil ich finde, wir sind durch unsere Aufarbeitung der Geschichte, die wir doch ganz gut geschafft haben, manchmal sogar die besseren Demokraten.

... Ich möchte wahnsinnig gern ein Europäer sein, der Deutschland als Heimat empfindet, als einen Rückzugsort und ein Schlupfloch, wenn es mir schlecht geht. Aber ich möchte eigentlich Europäer sein, weil ich finde, wir leben ja aus diesen kulturellen Wurzeln und nicht aus deutschen kulturellen Wurzeln. ... Und ich glaube, in kulturellen Dingen war Europa schon mal viel europäischer, zum Beispiel im 18. Jahrhundert, als heute. Da ist eine große Sehnsucht bei mir vorhanden. Ich finde, dass wir in Europa eine so unglaubliche Geschichte von Schmerzen und Kämpfen und Auseinandersetzungen haben, dass wir eine Kultur des Fragens haben, eine Kultur des Hinterfragens aller Dinge, und nichts einfach so naiv und selbstverständlich hinnehmen können. Das ist das europäische Gefühl, wir haben immer Wunden im Herzen.

Volker Schlöndorff

(Filmregisseur)

... denk ich an mich selbst, das ist das, woran man nicht denken möchte.

Wenn ich an mich denke, dann denke ich immer, es wäre doch gut, ein anderer zu sein ... wär doch nicht schlecht, ein anderes Vaterland gehabt zu haben ... Dann bin ich nach Frankreich gegangen, habe versucht, mich dort zu assimilieren im Internat, habe versucht, ein kleiner Franzose zu werden. Und darauf wurde ich angesprochen, das ist typisch deutsch. Was denkst denn du als Deutscher. – Je öfter man anderswo hinkommt, ins Ausland kommt, je mehr wird man zu dem, wo man herkommt.

Hubertus Meyer-Burckhardt

(Schauspieler, Fernsehproduzent, Journalist)

... dann denke ich an Heimat in der Sprache. Wenn ich deutsche Literatur lese, dann fühle ich mich zuhause.

... Ich denke als Romantiker an Wälder und Mittelgebirge ... Tatsächlich verbinde ich mit der deutschen Romantik diese Ursehnsucht der Deutschen nach einer Welt, die ideal ist und sich nicht an der Realität misst. Und ich glaube, dass die negative Seite dieser Sehnsucht nach dem Ideal sich darin dokumentiert, dass sowohl der Kommunismus als auch der Faschismus deutsche Erfindungen sind. ... Darin steckt die Sehnsucht nach der perfekten Gesellschaft, die in ihrer perversen Form in Deutschland im Sinne des Faschismus ausprobiert wurde.

Im Walde (Joseph von Eichendorff)

Es zog eine Hochzeit den Berg entlang,
Ich hörte die Vögel schlagen,
Da blitzten viel Reiter, das Waldhorn klang,
Das war ein lustiges Jagen!

Und eh ich's gedacht, war alles verhallt,
Die Nacht bedeckt die Runde,
Nur von den Bergen noch rauschet der Wald
Und mich schauert im Herzensgrunde.

Johannes Grützke (*1937) gilt als Sittenschilderer der deutschen Gegenwartsgesellschaft, behauptet aber von sich, dass er niemandem etwas beibringen will. Das mögen Journalisten und Kunstkritiker, die selbst Freilauf zur Reflexion erhalten. 1968 ist er der Künstlerrebell auf der documenta in Kassel und kennt den Gegner genau, die internationale Abstraktion. Für ihn gilt es Gesicht zu zeigen, Figur in sozialen Koordinaten und Gesellschaft in karikierenden Perspektiven. Dazu hat er die europäische Kunstgeschichte in seiner Tasche, Tempo und Schwung des Barock im Duktus. Ein rastloser Zauberer der Leinwand, dem die Anatomie des Menschen zur soziologischen Bilderbibel ein unerschöpfliches Reservoir bietet. Öffentlich bekennt er: „Wenn jemand sagt, ich sei mit meinen Bildern politisch, so hat er nur insofern recht, als ich Politik erleide, nicht aber eine politische Wirkung ausübe. Malerei hat keine politische Wirkung“. ¹ In der Paulskirche kann sich der Zeitgenosse vom Gegenteil überzeugen. Für die Männerwelt ist das Modell für alle immer der Künstler selbst, auch in dieser Ausstellung, für Frauen steht die Gliederpuppe, manchmal auch ein wirkliches Modell. In der satirischen Übersteigerung ist er der Sozialkritiker und allemal ein Sachwalter der politischen Selbstbestimmtheit des unbestechlichen Realismus eines Menzel aus dem 19. Jahrhundert. Unter den „Schülern der Neuen Prächtigkeit“ ist er seit 1973 der lautstärkste im Bildertheater, der auch die biblischen Themen in seine außerparlamentarische Gesellschaft holt, ein Liebhaber der lauten Gebärdensprache.

So verwandt im Geiste und bildnerischen Streben, die Klaviatur von **Manfred Bluth** (1926-2002) ist ganz anders gestimmt. In einem 1974 veröffentlichten Lebenslauf schrieb Manfred Bluth zum Jahr 1959: „In der Krise. Vom Zeitgeist überwältigt, entstehen auch abstrakte Bilder, von denen ich die meisten wieder zerstöre.“ Für das Jahr darauf notierte er: „Entschluß, nicht mehr auf das zu hören, was Kunstkritiker verkünden und die von ihnen errichteten Tabus nicht mehr zu respektieren...“ ² Es ist der Durchbruch zu seiner Wahrheit der Malerei im Bildnis, in der Landschaft und zum zu Unrecht ins Abseits gedrängten Historienbild. Ist es bei Grützke die poetische Ader mit eigenem theatralischen Temperament, so bevölkern die Landschaften Bluths Figurinen aus den Werken geschätzter Vorbilder von den englischen Präraffaeliten bis zu Max Ernst, Szenen einer ironischen Distanz von Wirklichkeitserfahrung und Kulturgeschichte. Hier ein Bruder von Caspar David Friedrich. Dabei entwickelt er eine eigene literarische Ader und anverwandelt sich Alice im Wunderland in der Landschaft seiner Wirklichkeitswahl. Die Studie vom Bahnhof von Pertuis wird Teil einer autobiografischen Aufarbeitung und lässt die poetische Kraft erahnen, die in den Bildentwürfen Bluths waltet. In einer Berliner Ausstellung des voll-

deten Bildes „Alices Tod durch die Hand ihres Vaters auf dem Bahnhof von Pertuis nach langer Verfolgung“ (Privatbesitz) bekennt er freimütig, dass er mit diesem Bild den Freitod seiner ersten Frau verarbeitet hat. In dem vollendeten Werk fügt er eine triviale Szene ein, die inkriminierte Verfolgung Alices durch ihren Vater auf dem kargen Bahnhof unter der Sonne der Provence. ³ Bluth hat ein besonderes Interesse an historischen Ereignissen und ihren weitreichenden Folgen, die in Schiffsgeschichten zu Legenden der Sehnsucht werden. Doch Ereignis definiert Bluth im ursprünglichen Wortsinn: Morgenröte, der Mond und das russische Kriegsschiff Aurora treffen aufeinander, was für ein malerisches Ereignis.

Eine Malerei auf Sicht attestiert Thomas Gädeke ⁴ den „Norddeutschen Realisten“, unter ihnen der Berliner und Wahl-Geltinger **Klaus Fußmann** (*1938). Ein lockerer Zusammenschluss Gleichgesinnter, die sich eins sind im Bekenntnis zur Schönheit der sichtbaren Welt trotz eines anders orientierten Kunstmarktes. Künstlerbünde als Phänomen der Selbsthilfe haben eine lange europäische Tradition, und den Norddeutschen per Selbstdefinition kam begeisterter Publikumszuspruch bald zur Hilfe. Zentrale Fragestellung der Künstler war: „Wie ist die Köstlichkeit der Erscheinung im Moment ihrer Bedingtheit durch Licht und Atmosphäre präzise zu erfassen? Die Realität des Gegenstandes soll genau getroffen werden, indem der eine Moment des Aufblühens seiner Erscheinung im Licht behalten und dargestellt wird.“ ⁵ Fußmann will seine Kunst als festgehaltenen Augenblick verstanden wissen. Ob Landschaft, Stillleben, Figurenbild, es geht um das künstlerische Fortleben im Temperament des Expressionismus. Aus der Vergänglichkeit des Lebens, für das Blumen für ihn ein besonderes Sinnbild sind, soll dauerhaftes Leben in der Kunst entstehen, das vor dem fremden Blick Bestand behält. „Selbst im Spiegel“ im natürlichen Ambiente wird wie seine Stillleben zur Metapher gegen Vergänglichkeit, die Kurzlebigkeit der Mediengesellschaft. ⁶

Die Diskussionsabende während eines Pleinairs auf Helgoland führten die „Norddeutschen“, angeregt von **Erhard Göttlicher** (*1946), zu einem Akt-Symposium „Leibeslied“. – Göttlicher erlangte schnell überregionale öffentliche Anerkennung. Ein Meister der scharfzüngigen Gesellschafts- und Zeitkritik, oft provokant bis zum Ausstellungsverbot und blasphemisch im Umgang mit christlichen Themen. Ob in Illustrationen für das Magazin „Stern“ oder in seinen satirischen Politikerporträts, er enttarnte die politische Klasse wie den bürgerlichen Wohlstandshabitus. So konsequent stand er auch bei jedem Wetter zwischen den Schiffsrümpfen im Hamburger Hafen im Pleinair Juni 2007. Auch die Blätter vom Akt-Symposium lassen nichts vom energetischen Zeichenstil

vermissen, ein Lied auf das Leben mit sparsam und provokant gesetzten Farben und präzisen Linienführungen, ein Meister der Suche nach der Bildperspektive, die den Betrachter nicht mehr loslässt und jene sinnliche Spannung erzeugt, die das Leben dem Leben gibt.

Sigurd Kuschnerus (*1933) blickt aus dem Brandenburgischen auf seine (West-)Berliner Zeit zurück. Faszinierend die Genauigkeit, die Liebe für das gehegte Detail. Erinnerungen an die Vedutenmalerei Canalettos werden wach, aber seine heutigen Entdeckungsreisen zeigen auch die Nähe zu Alexander Dunckers Stich- und Beschreibungswerk der Märkischen Herrenhäuser. Ist es im Alter eine Bild gewordene Erinnerungskultur märkischer Landschaft, so schlug in jungen Jahren das pochende Herz des wachen Demokraten. Der Beitrag zum Preisausschreiben des Kunstmagazins „art“ ist Allegorie und Gleichnis auf die Bundesrepublik. Mit Heine-Zitat und Verszeile des Deutschlandliedes ist das programmatische Gesellschaftsbild hinreichend umschrieben. Es steht nicht allein im Werk, sondern im Kontext seiner Porträtbilder Westberlins, die nach der Maueröffnung eine Fortsetzung in Ostmotiven fanden. Sein Selbstbildnis in sechsfacher Existenz im Bilde hat Furore gemacht. Bemerkenswert und konsequent, wie er jede Metaphorik von sich weist, der Naturwissenschaftler im bildenden Künstler.

In überwirklicher Gleichzeitigkeit von Nähe und Ferne, in detailreicher Beschreibung von Häusern und Höfen bis zu Bordsteinlandschaften reicht die Motivwahl, die Kuschnerus auf andere Art auf den Spuren von Otto Nagel als Maler des Altberliner Milieus zeigt. Ein neuer Entdecker des Charmes der Vergänglichkeit in der Großstadt, der prosaische Stil Berliner Malerei lebt auch an der Schwelle des 21. Jahrhunderts weiter. Die Nähe zur „Schule der Neuen Prächtigkeit“ ist nicht zu leugnen.

Deren Pulsschlag wurde lange von **Matthias Koeppel** (*1937) mitbestimmt. Unbestritten sind seine Werke „Echolote der Zeit“⁷, ein Auge der Bundeshauptstadt. Gleich seinen Künstlerkollegen weist er jede politische Bekennterschaft von sich und schreibt doch das politische Buch der Wendetage, geht auf Erkundungstour in das Umland und entdeckt über Feldwegen und hinter Straßenfassaden die Ruinen verlorener Ideale der Ost-Republik. Die De-Konstruktion in der City-Ost wird zur Erinnerung an die Geschlechtertürme des Mittelalters, das monolithische Treppenhaus als Schattenwurf der jüngeren deutschen Geschichte. Zugleich ist er der nimmermüde Romantiker tiefliegender Horizonte und bewölkt abendroter Himmel, Sinnzeichen von Schönheit des Lebensraums der Gesellschaft und ihrer Gefährdung. Eberhard Roters nannte ihn einen Maler der Einheit von Wirklichkeit und Wahrheit. Dazu gehörten die ironischen Brechungen eines allzeit wachen zeitgeschichtlichen

Gewissens. Koeppel gibt sich im Licht der Romantik keiner Täuschung oder gar Illusion hin. Die Sequenzen seines deutschen Films haben die braune Spur nicht getilgt. Im Bereich des Gesellschafts- wie des Historienbildes ist die Abendgesellschaft im Berliner Kulturleben angesiedelt. Realität trifft auf theatralische Inszenierung. Nicht vordergründig, sondern als Denkort und Generationenwechsel, wirklich, ein „Prächtigkeit-Künstler“.

Die Frage nach dem Bild vom Menschen in unserer Zeit stellt sich die Kasseler Malerin **Christine Reinckens** (*1962) in Einzel- und Gruppendarstellungen. Im Bildfries „Variationen des Wartens“ gelingen Verhaltensstudien des Mit- und Nebeneinanders in Unmittelbarkeit und Frische. Die Bildauswahl der Ausstellung stellt Modelle dreier Generationen vor, die in den Blautönen eines analytischen präzisen Stils im Augenblick oder im Angesicht eines Lebenswandels porträtiert sind. Ist es im Jugendalter das Verhältnis von Einschließung und Ausbruch (so Harald Kimpel),⁸ dann in der Reife Selbstbehauptung und Kompromiss gegenüber dem Alter im Abwägen zwischen Last des Lebens und Blick in ferne Welten. Hintergrund der Kompositionsanlagen ist neben dem Gespür für das Charakteristische und die Vielfalt im Typischen eine biografische Kenntnis, die den persönlichen Zugang zum Modell bestimmt. Reinckens steigert ihre Farbsprache expressiv und vermeidet Naturalismen, darin im besten Sinne eine Bluth-Schülerin.

Zu Unrecht steht das zeichnerische Werk der Illustratorin, Lyrikerin und Essayistin **Ursula Mattheuer-Neustädt** (*1926) im Schatten ihres Mannes Wolfgang Mattheuer. Die Bildmetaphorik des Gatten entstand nicht ohne Einflussnahme der Künstlerin. Über ihn schrieb sie den zweiteiligen Essay „Bilder als Botschaft – Die Botschaft der Bilder“ (1997) und legte damit auch ein persönliches Bekenntnis zur figurativen Kunst und Metaphorik ab. Mattheuer-Neustädt überschreitet tradierte Grenzen der Begrifflichkeit: von der Prosa zur Lyrik, wie ihre

1 *Aufbruch Realismus. Die neue Wirklichkeit im Bild nach '68*, Bielefeld-Berlin 2012, S. 28.

2 Zit. nach Dirk Schwarze: *Schönheit und Melancholie*. <http://dirkschwarze.net/2010/07/01/schonheit-und-melancholie/>

3 *Aufbruch Realismus*, a. a. O., S. 90.

4 *Realismus in Norddeutschland - eine Zwischenbilanz*. Hrsg. v. Thomas Gädeke und bearbeitet von Daria Dittmeyer. Stiftung Schleswig-Holsteinische Landesmuseen Schloss Gottorf 2013.

5 Gädeke ebenda o. S.

6 Klaus Fußmann: *Zwischen Himmel, Erde und Wasser. Retrospektive der Jahre 1966-2013*. Katalog Osthaus Museum Hagen 2013, S. 130.

7 Barbara Straka in Matthias Koeppel: „Berlin ist immer im Werden ...“ *Malerei wird Zeitgeschichte. Werke aus drei Jahrzehnten*. Berlin 2002, S. 8.

8 Christine Reinckens: *Von Menschen und Dingen*, Fulda 2012, S. 4-9.

Zeichnungen malerische Übergänge enthalten. Sehnsucht nach Harmonie ist Antwort auf eine enttäuschende Wirklichkeit, der Riss geht mitten durch den menschlichen Geist, ist getragen von bibliophilen Lasten. Die immense Belesenheit bewirkt aus der eigenen schriftstellerischen Begabung neue Bildmetaphern. Ein Höhepunkt des Schaffens sind die allegorischen Dichterporträts und das ausgestellte Künstlerbildnis des Gatten mit Werkzitat. Mattheuer-Neustädts bildkünstlerisches Werk erreicht ein hohes Maß an poetischer Vollkommenheit und psychologischer Analyse, eine Kunstauffassung in der reichen Tradition der Leipziger Zeichenlehre.

Im Sprung einer Generation ist **Norbert Wagenbrett** (*1954) einer der führenden Leipziger Bildnismaler. In Auseinandersetzung mit dem Werk von Otto Dix und Christian Schad werden die Stilmittel des Verismus und der Neuen Sachlichkeit für die eigene Stilbildung fruchtbar. Die überscharfe Charakterisierung der Porträtierten bewirkt eine Demaskierung. Doch Wagenbrett mäßigt die Körperausformungen und vermeidet damit die sezierende Schärfe der Kunstbewegung der 20er Jahre des vergangenen Jahrhunderts. Immer geht das Bestreben dahin, die Nähe des persönlichen Bildes mit typischen und allgemeingültigen Wesenszügen zu vereinigen. Daraus entwickelt sich die Suggestivkraft der Einzel- und Paarkompositionen. Wagenbrett arbeitet an einer „Galerie von Zeitgenossen“, die weit über die persönliche Erfahrung hinaus ein komplexes Bild seiner Zeit bieten soll. Besondere Suggestivkraft üben Blick und Gestik aus, die besondere Haltung der Hände und perspektivische Verkürzungen, die ungewöhnliche Nähe erzeugen. Die Mittel der Stilisierung erlauben kein Gefühl der Vertrautheit, man gelangt auf die Spur einer Selbstinszenierung und folgt dem Maler in seiner Betroffenheit, dass die menschliche Erscheinung Instrumentarien der Verschleierung besitzt. Wagenbrett selbst spricht von der „Unendlichkeit in der Wirklichkeit“, mithin vom offenen System menschlicher Veranlagungen, das immer auch Veränderung einschließt.

Dass Typisches in schärfster Präzision erreichbar ist und im Arrangement das Phantastische im sozialen Horizont einschließen kann, beweist der Erlanger **Michael Engelhardt** (*1952). Es geschieht in seiner Malerei, was sich eigentlich ausschließen sollte. Magische und träumerische Stimmungen spiegeln sich in harter Gegenständlichkeit, Ausflüge ins Mystische nicht ausgeschlossen.⁹ Mehrere Lichtquellen und perspektivische Standpunkte wirken zusammen und entrücken Porträt und Bildelemente der Realität, aber ihre dingliche Präsenz wird verstärkt. Das Instrumentarium für diese Arbeitsweise verdankt der malerisch schon ausgereifte Engelhardt seinem Studienjahr an der Wiener Akademie

im Umfeld der Häupter des phantastischen Realismus und im Besonderen dem Assistentenjahr bei Rudolf Hausner. Von daher kommt die besondere Aura des Wissenschaftsporträts und der artifiziellen Stillleben. Eine besondere Rolle spielt das Kannenmotiv als Metapher des Alltags und der Vergänglichkeit, aber auch als Gleichnis auf Mütterlichkeit und Heimat.¹⁰ Studienreisen in die Sahelzone, die Begegnung mit dem indischen Subkontinent öffnen und erweitern die Motivwahl, die Zusammenschau signalisiert die ganz real erfahrene kulturelle und soziale Verunsicherung. Sie wird zum Ausgangspunkt neuer Kompositionen, die das komplizierte Verhältnis künstlerischer Innenwelt und Außenwelt deuten. In die großstädtische Abendstimmung dringen gesellschaftlich relevante ökologische Themen ein, die sorgfältig inszenierte Gegenstandswelt entpuppt sich als Zivilisationsmüll. Der Bildkosmos des Michael Engelhardt zeigt mit der Allgegenwart verschiedener Kulturen auch den Verlust der räumlichen Distanz. Die gekonnten Kompositionen offenbaren weltweite Angleichung und legen zugleich die kulturellen Unterschiede bloß.¹¹

In der kleinen Welt das Große zu sehen, den Begriff der Schönheit im Maßstab des Alltäglichen wiederzufinden, dieser Aufgabe stellt sich **Bernd Krüerke** (*1944). Es ist eine Suche nach dem zeitlosen Ausdruck der Harmonie im Menschenbild und in der Landschaft. In bewusster Nähe zum französischen Impressionismus, besonders zu Edgar Degas, entsteht ein Leitbild des ewig währenden Lebensfrühlings in Stil und Figuration. In Anlehnung an die Mädchenstandbilder auf der Akropolis zu Athen entsteht sein Mädchenbildnis „Kore“, das auf ein Bruststück reduziert sein Bild der Heiterkeit und Grazie verkörpert, sein körperliches Sinnbild der Natürlichkeit. Vergessen wir nicht, dass der Impressionismus ein auf modernen naturwissenschaftlichen Erkenntnissen von der Atomstruktur der stofflichen Welt aufbauender Kunststil ist und mit einer idealen Sicht auf die Welt verbunden blieb. So vermag Krüerke auch den klassischen Schönheitsbegriff des Weimarer Dichterkreises problemlos in eine heitere Alltagswelt zu überführen. Die Ausstellungswerke geben Einblick in einen Arbeitsschwerpunkt Ballettschule und Zirkuswelt. Eine zweite Bildwelt entsteht im Pariser Umland, der Wiege des Impressionismus. Die brandenburgische Landschaft, in jüngerer Zeit die wendische Lausitz, liefern Motive einer idealen und heiteren Weltschau.

⁹ Franz Roh formulierte 1925 dafür den Begriff „magischer Realismus“ als eine besondere Erscheinung der gegenständlichen Welt in der Kunst. Siehe dazu auch den Ausstellungskatalog *Aufbruch Realismus ...*, a. a. O., S. 35f.

¹⁰ Michael Engelhardt: *Poesis. Katalog*, Erlangen 2012, S. 155.

¹¹ Ebenda der Aufsatz von Harald Seubert „Kosmo-Polis. Philosophische Erwägungen“, S. 201-212.

Er nannte sich „Bildermacher“, der verstanden werden will, **Wolfgang Mattheuer** (1927-2004), und gehörte zu den Häuptionern der Leipziger Kunstentwicklung. Ein bekennender ostdeutscher Realist von Weltrang. Seine Landschaftspanoramen kündigen von der fortwirkenden Tradition der deutschen Romantik wie seine figurative Kunst das Vorbild der Neuen Sachlichkeit nicht verschweigt. Vielleicht der Maler der DDR-Befindlichkeiten schlechthin, ein gewaltiger Erzähler aus moralischem Anliegen. Er überschreitet die Grenzen der Harmlosigkeit und erreichte, was Kunst selten vergönnt ist: er nahm auf Menschen und Gesellschaft des Ostens Einfluss, einer der bildgewaltigen Wender der Gesellschaft, ohne durch die „Wende“ ins Idyll zu verfallen.

Mag der Sisyphos-Zyklus in der internationalen Wahrnehmung Sinnbild der geistigen Kämpfe des 20. Jahrhunderts sein, in der ostdeutschen Kunst ist es die Göttin der bürgerlichen Freiheiten nach Delacroix, die über der geliebten mitteldeutschen Landschaft aufsteigt und seinen Platz in der ostdeutschen Kunstentwicklung bestimmt. Ersezierte die spießige Laubenpiepermentalität durch alle Gesellschaftsschichten und traf den Nerv der ostdeutschen Gesellschaft. Sein Lebenswerk, eine Bilderbibel im Geiste des Sebastian Brant, Spiegel für „die da oben“ und die „kleinen Leute“. Auch seine Botschaft an die Nachgeborenen wirkt fort, die wechselnden Schicksale des Ikarus. Neben dieser Gruppe problemgeladener Bilder entstanden Bilder der Entspannung. Die Motive der inneren Erholung fand Mattheuer in der vogtländischen Heimat, ohne bei aller Heiterkeit die Fragilität der Landschaftsschau außer Acht zu lassen. Zu einer Ausstellungseröffnung im sächsischen Mylau bekannte er: „Die ganze Welt als Heimat schafft sich keiner. Aber wer die Heimat als ein Stück Welt begreift, kann ein Weltbürger sein.“¹²

In der Stille und weiten Erhabenheit der Landschaften greifen der Leipziger Mattheuer und der Berliner **Hans-Joachim Billib** (1954-2013) auf die gleichen romantischen Gestaltungsprinzipien zurück. Billib verleiht seinen Landschaften eine Stille mit Ewigkeitscharakter und die Motive aus der Landschaft oder der Großstadt Berlin sind Werke von denkmalhafter Schönheit. Vor der zeitgenössischen Kunstszene bekannte sich der Fußmann-Schüler als Traditionalist und galt der Öffentlichkeit als künstlerischer „Realo“. Im Kreis der Norddeutschen Realisten entstanden Meereslandschaften, doch im Unterschied zu den Kompositionen des Romantikers Friedrich, die als Staffelmalereien im Atelier entstanden, komponiert Billib „alla prima“ direkt nach der in der Natur gefundenen Bildidee. Damit folgen seine Bilder niemals der Routine, sondern der Bildaufbau ist vor jedem Motiv neu zu entdecken. Dabei nähert er sich der romantischen Vorstellung vom „Erdenleben“ an, nimmt die

Atmosphäre des Naturraumes und der örtlichen Details in sich auf, um einen gewählten Landschaftsausschnitt als eigenen intakten Organismus zu gestalten. Seine Motive Berliner Brandfassaden und Abrissbauten sind inzwischen Dokumente baugeschichtlicher Vergangenheit Berlins, wie das Beispiel der Ausstellung belegt. Es ist zugleich ein Höhepunkt seines früh beendeten künstlerischen Strebens nach der reinen Landschaft als Stillleben, in der er die majestätische Größe der Welt wiedererkannte.

Als Vertreter der „Neuen Landschaft“ machte sich **Peter Berndt** (*1937) in der Stadtinsel Berlin einen Namen. Die Perspektive des Autofahrers und die von der Mobilität beeinflusste Umwelt führte er zu streng konstruierten Kompositionen zusammen, in denen Verkehrsleitsysteme eine wichtige Rolle spielten. In konsequenter Weiterentwicklung des Bewegungsprinzips wurden seine Straßenlandschaften Momentaufnahmen einer flockigen und verschwimmenden Naturwahrnehmung. Auf die Stilentwicklung wirkte die Wiedervereinigung befreiend. Die Ausstellung „Märkische Landschaft“ konstatiert die Befreiung von selbstgeschaffenen künstlerischen Zwängen.¹³ Berndt verfolgt zwar weiterhin eine Malerei, die sich „ständig auf den Weg begibt“, doch das Ziel sind die Bauergärten, Alleen und der Reiz der Havellandschaft abseits der Touristenziele. Es ist eine ideologiefreie einfache Szenerie, die den Landschaftsmaler und Zeichner fesselt. Ein moderner Romantiker, der Beschaulichkeit mit expressiver Bewegung zu verbinden versteht. Das Besondere seiner Malweise ist die Vorbereitung, die nie im Pleinair erfolgt. Die Landschaft wird vielfach erfahren und in Skizzen und Studien aus der Erinnerung reproduziert, eine trainierte künstlerische Gedächtnisleistung, im weiteren Sinne eine Gedankenmalerei. Darin liegt die erstaunliche Beseeltheit der Bilder trotz des Bewegungsmoments begründet. Immer nimmt die Stimmungslage der Wahrnehmung auf die Farbpalette Einfluss, wird die Natur menschlich beseelt. Das Beispiel in der Ausstellung zeigt die jüngsten Tendenzen, die die frühere Dynamik des Fahrens in die Erscheinung der Baumkronen übersetzt.¹⁴

¹² *Abend, Hügel, Wälder, Liebe. Der andere Mattheuer. Mit Beiträgen von Josef Haslinger, Eduard Beaucamp, Anja Hertel, Jenns Howoldt, Almut Schmidt und Dietulf Sander. Bielefeld-Leipzig 2007, S. 8, 48.*

¹³ *PETER BERNDT. „Märkische Landschaft“, Malerei und Grafik, Berlin 1993.*

¹⁴ *Siehe dazu Petra Lange im Katalog Peter Berndt: Wege übers Land, Katalog Pulsnitz-Görlitz-Berlin 2007.*

Der Kasseler Maler **Ralf Scherfose** (*1962) erhebt das realistische Gestaltungsprinzip in seiner Figuren- und Landschaftsmalerei zum Programm. Auf der Suche nach dem Typischen arbeitet er am gleichen Modell unterschiedliche Aufgabenstellungen ab. Kennzeichnend sind ein ausgewogener perspektivischer Blick und sparsame Bildgründe, die die Sicht des Malers auf den Bildgegenstand erhellen. Die Faszination des Lebens, selbstbewusste Ruhe übertragen sich distanzlos auf den Betrachter. Spürbar wird in vielen Motiven des naturnahen, teils ländlichen Raums die Sehnsucht nach einer ursprünglichen, intakten Lebenswelt. Die Stillleben Scherfoses sind ohne das Werk des großen französischen Realisten Jean Siméon Chardin (1699-1779) nicht denkbar. Wie für das geschätzte Vorbild gilt für Scherfose die handwerkliche Qualität als oberster Maßstab. Ausgewogene Größen- und Formverhältnisse, der farbliche Zusammenklang und nicht selten der Kontrast alltäglicher irdener Formen zum Stilmöbel schaffen einen besonderen Reiz. Hier ist eine grundsätzliche Feststellung zur realistischen Malerei einzufügen. „Man sieht förmlich, wie ihr die ganze Künstlichkeit dieses Jahrhunderts zuwider ist und sie mit ihrem ganzen Blendwerk nichts zu tun haben will.“¹⁵

Naturpanoramen und Stadtlandschaften sind auch die Themen des Berliner Fußmann-Schülers **Christopher Lehmpfuhl** (*1972). Seine Zyklen „Berlin. Plein Air. Malerei von 1995-2010“ und „Die Neue Mitte“ (2010) umfassen allein über 400 Bilder. Mehrfach ist bisher auch über die körperliche Herausforderung an konsequente Pleinair-Maler gesprochen worden, doch Lehmpfuhl treibt den sinnlichen Umgang mit Witterung und Farbe ins Artistische einer ganzkörperlichen Leidenschaft. Seine Bilder gewinnen durch den Auftrag der pastosen Farbmasse mit der Hand einen skulpturalen Charakter. Dabei entsteht eine umgekehrte Seherfahrung, in der die Nahsicht allein den abstrakten, reliefartigen Farbauftrag in Bewegungen und Richtungen erlebt. Erst aus der Distanz schließen sich die Farbbewegungen zusammen zu Motiven und Panoramen. Für den schwungvollen Farbauftrag erinnert Lehmpfuhl an den Wahlberliner Lovis Corinth, für die angenommene Witterungsherausforderung an den Regenmaler Lesser Ury.¹⁶ Lehmpfuhl will seine Berlinbilder als Zusammenwachsen von Ost und West verstanden wissen, so wie er einen Zyklus Deutschlandbilder ohne jeden Hintergedanken „Blühende Landschaften“ nannte. Er interpretiert die Wunden der Großbaustellen im Hinblick auf das künftige neue Stadtbild in atmosphärischer Harmonie, ohne historische Brüche zu verleugnen. Er strebt nach Verstetigung des flüchtigen Augenblicks der Stadtlandschaft, weiß sich eins mit der Zeit, nimmt das Tempo auf und gestaltet Stadtpanoramen mit weiten Horizonten. Ein Konvolut von 400 Bildern erlaubt die Feststellung, dass

„Zeitgeistbilder“ entstehen, die ihre Leuchtkraft aus dem nicht versiegenden Optimismus des Malers schöpfen.

Den künstlerischen Grundkonflikt zwischen Abstraktion und Figuration gestaltet **Charlotte Herzog von Berg** (*1936) in ihrem Lebenswerk. Sie bekennt selbst, in ihren frühen Werken allein der Abstraktion gefolgt zu sein. Studienreisen ließen den künstlerischen Konflikt zwischen nonfigurativer Form und gewünschter Bildbotschaft aufbrechen. Der Stilbildungsprozess führte zur dekorativen Form einer betonten Mitte, die oft als flaches Relief oder scherenschnittartig entmaterialisiert erscheint. Im Prozess der Bildfindung ist die Randzone friesartig aneinander gereihten Miniaturen vorbehalten. In ihnen entfaltet sich ein exotischer Bildungsspiegel kleinteilig und formenreich. Der Formenvorrat scheint unerschöpflich und von den unterschiedlichen Reiseerfahrungen aufgeladen. Mythische Fabelwesen, Symbole, Strukturen und Ornamente verschiedener kultureller Erlebnisbereiche werden in die Komposition integriert. Dabei steht nicht das Ziel im Vordergrund, topografische Realitäten zu erfassen. Aufschlussreich ist das Bekenntnis der Malerin, dass das Malen für sie einem tänzerischen Ritual vergleichbar ist. Damit sind die Erlebnisse, Assoziationen und Emotionen, die in die Bildfindung ihrer Gemälde einfließen, Ausdruck des freien Spiels ihrer künstlerischen Imagination.

Die Grand Dame der Berliner realistischen Kunst und Pechstein-Schülerin **Rita Preuss** (*1924) ist das Bindeglied zu den Avantgarden der 20er Jahre. Ihr Œuvre ist ein eigenes Kapitel der Berliner Künstlerinnengeschichte, sie selbst über Jahrzehnte eine treibende Kraft in verschiedenen Künstlervereinigungen, erwähnt sei nur der „Verein der Berliner Künstlerinnen 1867 e. V“. In Westdeutschland und West-Berlin künden Mosaiken im öffentlichen Raum von Ingenium und Gestaltungskraft der rastlosen Gestalterin bis in unsere Tage. Ihre künstlerische Botschaft sind die „Dinge des Lebens“ selbst, ein lapidares Bekenntnis. Ein unsentimentaler Stil strenger Gegenständlichkeit weist sie als Vertreterin der Berliner Genremalerei aus. In ihrem grafischen Werk beweist sie scharfe Beobachtungsgabe der unterschiedlichen Milieus im Berliner Großstadtleben. Mit sozialem Gespür entstehen Typenporträts von Randexistenzen der Großstadtgesellschaft. Seit den 90er Jahren reift das malerische Werk zur monumentalen Auffassung vom Menschen in der Nachfolge von Hans

¹⁵ Pierre Rosenberg zitiert Julien Green in: Chardin. Katalog Köln 2000, S. 27.

¹⁶ Die Initialzündung geht im Duktus und dem Prinzip der reduzierten Farbpalette von Lovis Corinth (1858-1925) Gemälde „Die Schloßfreiheit in Berlin“ (1923) aus. Siehe Christopher Lehmpfuhl: Berlin Plein Air Malerei 1995-2010. Berlin 2011, Essay von Melanie Klier, S. 13.

Baluschek und Otto Nagel. Die persönliche Lebenssphäre entwickelt sich zum eigenständigen Motivzyklus mit Elementen des häuslichen Interieurs, mit Bildern von ihrem moribunden Lebensgefährten Bruno Wellmann und Bildnissen einer lakonischen Selbstbefragung, die ethische Grundfragen von sozialer Verpflichtung und Anspruch auf Selbstverwirklichung thematisieren. Mit einem an das Wunderbare grenzenden Vitalismus zeugen die jüngsten Werke der temperamentvollen Künstlerin von der Suche nach Sinnbildern und Reflexionen über das jüngste Kapitel deutscher Geschichte. Motive aus der Berliner City-Ost lassen in grauen Valeurs ihr waches Gespür für mentale und soziale Spannungen aus den Brüchen der vormals zweigeteilten Stadt aufscheinen. Zugleich sind die feinen Abstufungen eine Suche nach Harmonie, nach Ausgleich der politischen Zeitverschiebung in der Stadt wie im Land.

Der figürlichen Bildhauerei der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts gehört sein Werk mit internationalem Rang an. Lange wurde diese Tradition unterschätzt, gar abgelehnt, da sie als politisch instrumentalisiert und mithin unfrei galt.

Gerade das Werk von **Wieland Förster** (*1930) erwies sich gegenüber ideologischer Vereinnahmung als resistent. Im Mittelpunkt der Formfindungen stehen die menschliche Figur, die Achtung vor dem Einzelnen und die Hingabe an das Weibliche. Er entdeckt für sich das „Uroval“, aus dem der Korpus des Mitempfindens, auch des Mitleidens geformt werden kann. Mit der „Großen Badenden“ und der „Großen Neeberger Figur“ schreibt sich Förster als Hymniker einer beinahe mystischen Leibeslandschaft in die Geschichte der deutschen Plastik ein. Er geht den deutschen Schicksalsweg auf dem steinigen ostdeutschen Pfad zwischen Schaffenserfolgen und Missbilligung. Mit der „Nike '89“, die 1999 an der symbolträchtigen Glienicker Brücke aufgestellt wurde, erhält die Bedeutung des Torsos in seinem Lebenswerk eine politische Qualität. In der Allegorie vereinigen sich Porträt des Leibes und Opferweg zu einem Sinnbild, in dem individueller Freiheitsanspruch letztendlich triumphiert.¹⁷ Die Ausstellung zeigt zwei intime, sehr persönliche Leihgaben Försters. Die mythologische Figur bestimmt das ambivalente Verhältnis der Geschlechter zueinander. Der beglückende Reiz des Weiblichen und die damit einhergehende Verunsicherung. Die grafische Arbeit ist autobiografische Spurensuche und erinnert an die durchlebte gesellschaftliche Tristesse Mitte der 70er Jahre, als Sandsteintürme und -wände der Sächsischen Schweiz Zuflucht im Selbstklärungsprozess boten.¹⁸ Försters Lebenswerk bleibt vor dem Hintergrund der ostdeutschen Kunstentwicklung ein Solitär im fortgesetzten Diskurs mit der europäischen Moderne.

Über ein Vierteljahrhundert lehrt **Hartmut Friedrich** (*1935) an der Hochschule der Künste in Berlin-Charlottenburg, ein Künstler in dem Bestreben, Traditionslinien der europäischen Kunst mit Tendenzen der Abstraktion zu vereinen. Einen besonderen Rang nimmt das Non-finito in seinem Schaffen ein, provoziert doch die Verbindung exakt ausgearbeiteter Bildpartien mit skizzenhaften und leeren Bildteilen den Betrachter zur eigenständigen Fortschreibung des Bildthemas. Die ausgestellten Werke berücksichtigen zwei Themenkreise im Schaffen des Berliner Realisten. Im Bestreben, allgemeingültige Antworten auf das menschliche Beziehungsgefüge zu finden, wird der antike Mythenschatz zur bewährten Form des Gleichnisses. Als kritischer Beobachter der bundesdeutschen Alltagsgesellschaft wird er zum Kritiker der Zeitidole, der verabsolutierten Konsumideale, der Selbstentfremdung des Menschen. Der selbst konstatierten Ohnmacht der Kunst im gesellschaftlichen Leben widerspricht die offene Form der Bildanlage. Vermag der Betrachter doch aktiv an der Komposition mitzuarbeiten, Varianten einer künftigen Fortschreibung anzulegen.

Das Experiment mit neuen Formstoffen, vorzugsweise mit Polyester, führte **Christa Biederbick** (*1940) von der malerischen Orientierung zur Plastik, ohne ihre malerischen Ambitionen ganz aufzugeben. Ihrer Überzeugung, dass die Wirklichkeitserfahrung allein die dünne Oberfläche spiegelt, kam der Kunststoff entgegen. Einfärbung und mögliche Bemalung ermöglichten foto-realistische Effekte auf dem synthetischen Material, die ideale Möglichkeit, „die äußerste Oberfläche der Dinge und Menschen“ fern ideologischer Deformation darzustellen.¹⁹ Gisela Breitling spricht vom „anderen Blick“ der Bildhauerin und Plastikerin, die mit zwei herausragenden Leihgaben vertreten ist. Die Mädchenplastik erinnert an sakrale Unberührbarkeit, an die humane Vollkommenheit des jungen Menschen.²⁰ Die Gruppenplastik reflektiert das Rollenspiel, die Normative, denen der Mensch, besonders die Frau in der modernen Industriegesellschaft unterworfen ist. Der „Tanz der Puppen“ erscheint doch als gezielte Demontage einer perfektionierten Kommunikationsgesellschaft. Das umfassende Werk Biederbicks verrät das Gespür für den sprühenden Aktivismus

¹⁷ Vgl. Birk Ohnesorge: *Ein anderer Zeitgeist. Positionen figürlicher Bildhauerei nach 1950*. Berlin 2005, S. 75, auch Anm. 22 ebenda.

¹⁸ Heiner Protzmann spricht vom *Labyrinth symbolistischer Leere und von kosmisch oder Schönheit*. In: Wieland Förster: *Plastik, Zeichnung*. Katalog 1998 Dresden, Halle, Ellernfeld, S. 6.

¹⁹ Michael Nungesser: *Bildhauerei und Realismus. Das Menschenbild im Werk von Christa Biederbick*. In: Christa Biederbick. *Bildhauerisches Werk 1969-2009. Katalog zur Ausstellungsbeteiligung Rock my Religion*. DA2. Domus Artium 2002, Salamanca. Salamanca 2009, S. 232.

²⁰ Siehe Gisela Breitling: *Die Schwere und die Leichtigkeit der Körper*. Über Christa Biederbick-Tewes. Galerie Rose, Hamburg 1989.

jugendlicher Individuen in exaltierten Selbstpräsentationen wie den treffenden Blick auf Szenen des Alltagslebens in ritualisierten Formen zwischen Leben und Tod.

Auf dem Weg zur eigenständigen plastischen Formensprache erscheint der Höpfners-Schüler **Holger Lassen** (*1965) ein früh vollendeter, gilt er doch bereits heute als „neuer Klassiker“. Seine Plastiken vereinen elementare Körperhaltungen von zeitloser Gültigkeit mit ausponderierten Volumina. Ein statuarisch begründetes humanes Menschenbild harmonischer Körpersprache. Der handwerkliche Aufbau aus der Masse ist bis zur Oberfläche durchgestaltet. Oberstes Gesetz ist die Wahrheit in Material und Form, die vollrunde nackte Figur, die auf die Wirkung im öffentlichen Raum hin konzipiert ist. Lassen setzt Maßstäbe, findet Beziehungen zum Raum, die seine Plastiken reden lassen. Haltungen werden als Lebensmaximen lesbar und erlebbar, ein Werk in der Kontinuität der figurativen Plastik des 20. Jahrhunderts.

Der Wahl-Hallenser und langjährige Lehrer auf der Burg Giebichenstein **Willi Sitte** (1921-2013) hinterlässt ein Œuvre von europäischem Zuschnitt. Wenige Künstler werden über ihr malerisches und grafisches Lebenswerk hinaus so zum Kristallisationspunkt kulturpolitischer Einflussnahme. Für zwei ostdeutsche Künstlergenerationen setzte er Maßstäbe und öffnete auch Wege, die er selbst nur bedingt beschritt. Ohne Zweifel ein politischer Künstler, dem die Koordinaten seiner Ideale im Gang der deutschen Geschichte entzogen wurden. Als Sohn der europäischen Moderne brach er auf zu einem sozialistischen Utopia und suchte fortwährend Selbstvergewisserung bei den Großen der europäischen Malkultur, im Besonderen bei Pablo Picasso. Mit zwei Spätwerken gewährt er altersweisen Lebensblick und zieht unbeugsam gegen sich selbst gesellschaftliche Bilanz. Das Spiel mit biblischen Metaphern in einer säkularen Welt war ihm so selbstverständlich wie der Griff zur ideologischen Überhöhung. Kompromisslos lauter auch sein Bekenntnis am Lebensabend. Der Blick nach Arkadien feiert ein traditionsreiches Motiv europäischer Malerei mit visionärem Blick nach vorn. Ein zweites Lebensvermächtnis ist in Bild und Künstlerleben das programmatische Bekenntnis zu Gustave Courbet, gleich ihm wird er zum ungewollten Stellvertreter einer gescheiterten Gesellschaftsutopie. Zur Disposition steht eine deutsche Intellektuellengeneration, die zweimal verlor und der Wiederentdeckung harret.

Aus seiner Lust zur Versinnbildlichung gesellschaftlicher Zustände machte er nie einen Hehl.

Winfried Wolk (*1941) durchdringt in Grafik und Malerei soziale Wirklichkeit mit analytischem Verstand. Dem Geiste Honoré Daumiers verwandt operiert

er in seinen Bildwelten unabhängig, legt schlaglichtartig die Blößen der Macht frei. Auf seiner satirischen Bilderbühne gewinnt der Betrachter ironische Distanz, erhält funkelnde Statements zur Lage der Nation. Bestes Politikabarett als Schaubühne der Bürgertugenden, geißelt Wolk in seinen Bildern die Grundtorheiten des 20. Jahrhunderts. Er baut die Spur aus, die die sozial engagierte Kunst von Max Beckmann, George Grosz und Otto Dix gelegt hat und geht in der Deformation seiner Figuren bis zur Komik. Virtuos beherrscht Wolk die Kunst, der Animation des Betrachters in der Phantastik seiner expressiven Bildsprache zusätzliche Sinnebenen zu öffnen. Eine Schlüsselrolle in seinem Werk spielt der Mythos vom Ikarus, die fortgesetzte Aufforderung, auf dem Weg der Erkenntnis keinen Anlauf zu scheuen und kein Scheitern als endgültig zu betrachten.

Der hintergründigen Ironie sind auch die Werke von **Christoph Haupt** (*1961) verpflichtet. Er darf für sich einen Sonderweg des Exotismus in der Gegenwart in Anspruch nehmen. Seine Stilbildung oszilliert zwischen ernster Hintergründigkeit und comicartigem Manierismus. Ein satirisches Anliegen bestreitet der Maler und betont die Nachteile unserer eurozentristischen Sicht. Auch seine chinesischen Figurationen sind künstlerische Zeichen des Menschen an sich und wollen nur als humane Botschaften verstanden werden. Auffallend bleibt aber (im Vergleich zu Christa Biederbick oder Nicola Klemz in dieser Ausstellung) die männliche Sicht auf Rollenspiele, Beziehungsdefizite und Alltagsbürden der Frauen. Bewusst spielt Haupt mit dem Widerspruch zwischen Zeichenstil und Malweise. Verfremdende Perspektiven zeigen eine unterkühlte, bisweilen ironische Distanz zu den Bildthemen. Haupt nimmt den Betrachter in eine artifizielle Bilderwelt mit, in der er den europäischen Exotismus des 18. Jahrhunderts umkehrt. Er entwirft keine fernen irdischen Paradiese, sondern pendelt in seinen Themen zwischen Konversation und Sprachlosigkeit. Beide Pole seiner Betrachtungsweise werden in der Ausstellung präsentiert. Auch Haupts Werke sind ein europäischer Blick in ungewöhnlicher Gewandung auf Fragen der Globalisierung, der Industriegesellschaft und der Verarmung zwischenmenschlicher Beziehungen.

Bemerkenswert europäisch präsentiert sich in der Einheit fernöstlichen Temperaments mit präziser Gegenständlichkeit die Deutsch-Koreanerin Youn-Sook Koepfel **‚SOOKI‘** (*1954). Ihre Kompositionen sind Momentaufnahmen im doppelten Sinn, der autobiografische Augenblick in der Wahlheimat Berlin oder auf Studienreise in Europa und ihre Auffassung von der bildkünstlerischen Arbeit als angehaltene Zeit. An der Seite des Künstlergatten Matthias Koepfel entdeckt sie Berlin

als umtriebige Metropole, ist Partnerin im Pleinair vor gleichen Motiven. Ursprünglicher zeigt sich ihre künstlerische Spontaneität in asiatischen Tuschzeichnungen ob von der norddeutschen Seenlandschaft, den Streifzügen durch das märkische Umland oder auf den Spuren des städtebaulichen Wandels in der Bundeshauptstadt. Gerne nimmt SOOKI mediale Sehgewohnheiten, die Kameraperspektive in ihre Kompositionen auf. Sie erscheint selbst als Zeugin des authentischen Blicks, die Touristin oder Reporterin, die das Kunstwerk im Kunstwerk als mediales Ereignis feiert. Ein Kunstgriff, der den Betrachter in die Bildszenerie mitnimmt, die Suggestivkraft der Komposition steigert. Im Thema der Fresken des Luca Signorelli gewinnt der Kompositionsaufbau noch eine erweiterte Qualität aus der Begegnung von Kunstgeschichte und Mediengesellschaft. SOOKI reflektiert über einen Zeitsprung. Das eschatologische Thema der Renaissance wird surreale Gegenwart. Die Künstlerin selbst vergewärtigt den eigenen kulturellen Brückenschlag gerne mit koreanischen Sinnsprüchen in chinesischer Kalligrafie, die unauffällig Eingang in Landschaftsbilder und Stilleben finden.

Als ein Hauptvertreter expressiv-realistischer Wandmalerei ist im Osten Deutschlands **Ronald Paris** (*1942) bekannt. Seine Stilleben waren volkstümlich und dank Reproduktion vielfach präsent mit ihrer satten Farbigkeit. Seine Künstlerporträts umgab eine besondere Aura, die in ihrer schonungslosen Direktheit und schnörkellosen Ehrlichkeit im Fall Ernst Busch (1972) zum öffentlichen Skandal wurde. Die konsequente Wahrheitssuche bestimmte schon zehn Jahre früher die Stadtlandschaft „Regenbogen über dem Marx-Engels-Platz“, ein Bild der mentalen Befindlichkeit der Ostdeutschen nach dem Mauerbau.²¹ Paris wandte sich u. a. mythologischen Themen auf der Suche nach sinnstiftenden Gleichnissen zu den Konflikten und Machtrivalitäten in der Welt zu.²² Die Ausstellung beschränkt sich auf einen Aspekt im Spätwerk des expressiven Realisten. Auf Reisen im mediterranen Raum entdeckt Paris interkulturelle Traditionslinien in der Volkskultur, die im Duktus des Malers zu stimmigen Bildern südländischer Mentalitätslagen komponiert werden. Die Faszination reicht vom Totenkult in Spanien bis zum sizilianischen Marionettentheater. Parallelen sind zu entdecken: Christa Biederbick fotografierte eine italienische Prozession und gestaltete daraus eine Gruppenplastik.²³ Wesentlich bis in die späten Arbeiten bleibt für Paris die figurative und gegenständliche Bildpraxis, eine konsequente Antimoderne.

Uwe Pfeifer (*1947) bildet seinen sozialkritischen Stil bereits im Leipziger Studium aus. Beheimatet in Halle-Neustadt, wird die Tristesse der monotonen Wohnquartiere, die Lebensorganisation am

Reißbrett, mangelnde städtische Kommunikation zum Generalthema seines Schaffens. Seine Welt in Beton, die Terrassen, Treppen, Tunnel und Geländer bevölkern vor surrealen Fließräumen Harlekinaden, bizarre Gruppen. Entfremdung und ökologische Katastrophen werden thematisiert, Missstände und Zustandsbeschreibungen einer sozialistischen Gesellschaft ohne Perspektive. Eine neonfarbene, künstlich aufbereitete Welt, die in Bildanlage und Themenstellungen das Vorbild der Neuen Sachlichkeit und der Romantik verraten. Pfeifer ist Perfektionist, seine Gemälde und Grafiken sind in Texturen gearbeitet, die den Seherfahrungen der multimedialen Grafik in verblüffender Weise nahe kommen. Nach Reisen in die Mongolei, den eigenen Erfahrungen mit urwüchsiger Landschaft und grenzenlosen Naturweiten entstehen Distanzierungen zur eigenen Kultur aus globaler Verantwortung, die bis in die jüngste Zeit Bestandteil seiner Arbeiten sind. Das Leben zwischen Tagtraum, Eros und Tod sind aktuelle Arbeitsthemen. Die beiden ausgestellten Arbeiten erinnern sowohl an sein Prinzip der offenen Fragestellungen, die immer auch Hoffnung und Alternative in der Bildidee mittransportieren. Die Typologie seiner Figuration beinhaltet gesellschaftliche Grundfragen nach dem Grad innerer Freiheit des Menschen, seiner Abhängigkeit von Gesellschaftsstrukturen. Pfeifer meditiert über seine Realitätserfahrungen und geht mit dem ausgestellten Gemälde bis an die Grenzen menschlicher Erfahrungsmöglichkeiten, ein utopischer Horizont wird offenbar. Pfeifer ist ebenso dafür bekannt, in seinen Porträts die widersprüchliche Individualität der Personen treffend zu erfassen.

Das Sinnbild der Flut, des Hochwassers hat über Jahrzehnte für den Leipziger Grafiker und Maler **Ulrich Hachulla** (*1943) nichts von seiner Anziehungskraft eingebüßt. Erst im vergangenen Jahr gehörte das Thema zu einer Ausstellung von Arbeiten auf Papier im Coburger Kunstverein. Als einer der führenden Grafiker Leipzigs beschäftigte sich Hachulla in verschiedenen Zyklen mit Stoffen der biblischen und antiken Mythologie in artistischer Vollkommenheit. Gegenwärtig entstehen historische Porträts von Stars aus Theater, Film und Revue (Hans Albers, Liz Taylor, Bette Davis u. a.), jüngst Bilder nach deutschen Sagen und gleichnishafte Kompositionen,

²¹ Eckhart Gillen spricht vom „topografischen Zustand der Bedrückung nach dem Mauerbau“. Siehe Eckhart Gillen: *FEINDLICHE BRÜDER? Der Kalte Krieg und die deutsche Kunst 1945 – 1990*, Berlin 2009, S. 190f.

²² Siehe dazu Katalog: *Vom Paris-Urteil zum Cassandra-Ruf. Antike Mythen in der bildenden Kunst der DDR*. Im Selbstverlag des Berlin-Brandenburger Bildungswerkes 2012, S. 22f (Prometheus-Triptychon), 85 (Kassandra), 94 (Odysseus).

²³ Christa Biederbick. *Bildhauerisches Werk 1969-2009*. A. a. O., S. 32f. *Prozession aus 11 Figuren und 2 Stücken 1977/79*.

die im Jugendmilieu Konfliktpotentiale und Mentalitäten des herrschenden Lebensgefühls beschreiben. Ob in Figurenkompositionen, Landschaften oder Stilleben, der Leipziger tendiert zum reinen Symbolbild.

Das Haupt der „Neuen Leipziger Schule“ **Neo Rauch** (*1960) ist allein mit einem frühen Werk vertreten, das noch stark an der Lehrergeneration orientiert ist. Die Bildbotschaften, die Vereinzelnung der Figuren lassen jedoch erahnen, welches geistige Potential hier im Werden ist. In versteckter Weise erscheinen Richtungsbotschaften, Surreales und kafkaeske Konfusion sind Zeichen einer theatralisch inszenierten Anschauungskritik. Rauch heute spielt mit Collagen aus Einzelmotiven, neuen Formen der simultanen Komposition aus Kulissen der global betrachteten Zeitgeschichte. Ein Star des internationalen Kunstmarktes.

Die Kunstschule auf der Burg Giebichenstein in Halle ist sowohl ein Ort der klassischen Moderne als auch ein Ort nie unmodern werdender Klassik. **Wolfgang Dreyse** (*1947) lehrte und schuf als Vertreter der dritten Generation an der Kunstschule. Humane Grundwerte in ausgewogener Komposition sind auch seine Gestaltungsrichtlinien. Dazu tritt die Arbeit mit dem Kunststoff Polyester. Von Anbeginn verzichtet Dreyse auf Pathos und Heroismus und sucht für seine Skulpturen und Plastiken im öffentlichen Raum nach Massenverteilungen in zeitloser Gültigkeit. Seine Gestaltlösungen sind im Kontext der europäischen Kunst zu sehen, bleiben aber im Ausdruck sparsam und zeugen von starker Verinnerlichung.²⁴ Neben Themen zum Verhältnis der Generationen zueinander reicht die Spannweite seiner Arbeitsthemen über historische Themen aus dem Thüringer Raum bis zur Sakralplastik und der politischen Gegenwart. Die große öffentliche Akzeptanz, die seine Plastik-Raum-Lösungen erlangen, beruhen auf dem langen Weg der Suche nach dem gültigen Ausdruckswert und den angenommenen erzählerischen Dispositionen, die mit Auftraggebern und Öffentlichkeit wiederholt diskutiert werden. So fern sich die ausgestellten Werke stehen, so haben sie doch in der plastisch gebundenen Bewegung eine gedankliche Gemeinsamkeit, dass ein Sichbiegen, Beugen, Drehen zum Winden und zum Überwinden veralteter geistiger Positionen führt.

Der Gedanke, dass sich die künstlerische Figur aus ihrer geistigen Bewegung konstituiert, gehört zu den Maximen gegenständlicher Gestaltung. Im Werk von **Hans Vent** (*1934) reduziert sich dieses Formwollen in jüngeren Werken wie den Ausstellungsbeispielen weitgehend auf den Kopf. Der Berliner Vertreter eines existenzialistischen Realismus wurde mit metaphorischen Strandszenen bekannt. Vent entwickelte kein Interesse an der Zeichnung,

sondern strebte nach einer figurativen Kunst, die aus dem Inneren der Farbbehandlung selbst entsteht. Am Beginn des Malprozesses steht keine Idee, aber durch den Verzicht auf das Individuelle und Einzigartige der Figur gewinnt Vent die Freiheit des Ausdrucks. Bezeugte Hartmut Friedrichs Arbeitsweise bereits das Vertrauen in den Betrachter, eine bewusst offen gehaltene Komposition gedanklich zu vollenden, so geht Vent darüber weit hinaus. Figuren werden in Farblagen und farblosem Raum aufgebaut, eine bewusste Zuspitzung ist das Ziel. Große Vorbilder sind dafür Francesco Goya und Otto Dix, die in Steigerung ins Kranke, Absurde und Phantastische zu den Gemütslagen ihrer Figuren selbst vorstießen und sie „bis zur Kenntlichkeit deformierten“.²⁵ Harmonien zwischen Menschen und den Völkern der Welt können nicht verordnet werden, wie die Leugnung von Gegensätzen Spannungen nicht beseitigt. Die von Vent angenommene elementare Wucht figürlicher Ausdruckswerte erscheint in diesem Licht Klugheit mit politischem Charakter.

Es tut gut daran zu erinnern, dass Friedrich Nietzsche in seiner Schrift „Geburt der Tragödie“ feststellt: „Ohne Mythos aber geht jede Kultur ihrer gesunden schöpferischen Naturkraft verlustig; erst ein mit Mythen umstellter Horizont schließt eine ganze Kulturbewegung zur Einheit ab.“

Wahrheit und Schönheit gehören nach ästhetischen Gesetzen zusammen, doch es gibt verschiedene Wahrheiten, mithin auch verschiedene Schönheiten. Der Berliner **Harald Metzkes** (*1929) ist so ein Schönheits-Maler. Es sind Bilder des heiteren Scheins, dem Theater der Commedia dell'arte anverwandt. Er kommt meist leise daher in lyrischen Bildentwürfen voller heiterem Spiel des schönen Scheins. Es kann aber auf seinen Bilderbühnen auch laut werden, wenn Kind Herakles die Schlange würgt, das Inventar in Trümmer geht. Die Vorrede meint, wie unangepasst bis heute die Bilderwelt Metzkes' geblieben ist. Nicht erstrebt, wuchs er im Kreis der ostdeutschen Kunstschulen zum Hauptvertreter eines melancholischen Gegenparts zur Leipziger Kunstauffassung. In der Stilbildung orientierte er sich an Paul Cézanne, mit den Inszenierungsarbeiten zum Molière-Stück „Arzt wider Willen“ fand er den Weg zu seinem Figurenensemble, ein rechter Molière der Leinwand. Fortan bestimmen Harlekine, Schausteller, fahrendes Volk große Teile seiner Bilderwelt. Eine Welt fern politischer Anschauungen, doch sein Welttheater

²⁴ Wolfgang Dreysses Heiliger Martin über dem Westportal St. Martini zu Minden, Minden 2001, S. 14.

²⁵ Grundlegend dazu S. D. Sauerbier: Hans Vent. In: Künstler. Kritisches Lexikon der Gegenwartskunst, München 2009, Ausg. 88, H. 28, hier S. 6.

führt immer Gesellschaftsstücke auf. Den mythischen Horizont holte er früh in grafische Folgen und auf seine Leinwände. Biblisch und antik gewandt ist Metzkes ein nimmermüder und scharfzüngiger Erzähler. Er stößt den Betrachter an, öffnet ihm seine Kompositionen, damit er den theatralischen Szenen seine Dialoge einschreibt. Man setzt sich an den Tisch der Familie, nimmt am Spaziergang teil, erweitert den Kreis des Reigens und bringt, ohne viel Aufhebens zu machen, die Bildgespräche zu den drängenden Fragen, die den Betrachter selbst bewegen, die Meinungsfreiheit des Einzelnen erhält ein Forum.

Im Triptychon von **Clemens C. Gröszer** (*1951) steht der Ausstellung eine Zwischenbilanz des künstlerischen Lebenswerkes zur Verfügung. Das Werk nutzt zwar die Form mittelalterlicher Wandelaltäre, die Hauptgestalt ist jedoch nicht der Gekreuzigte, sondern die Sinngestalt des großstädtischen Lebens *Marin á choli*, bekannt aus dreizehn weiteren Fassungen des Meisters. Ein Gemälde der Formen- und Farbüberhöhungen, darin Otto Dix verwandt. Ebenso zeugen christliche Ikonografie und humanistische Allegorie von der Auseinandersetzung mit den Großen der deutschen Renaissance, mit Grünewald, Dürer und Cranach. Figurationen und Bildzeichen existieren im surreal verfremdeten Bildraum, zitieren mehrfach Dresden und die Elbland und reflektieren ein sehr persönliches urbanes Bild der Urkatastrophe der Deutschen im 20. Jahrhundert. Seit den 80er Jahren ist die neon-reale Halbwelt im Werk Gröszers ein Synonym für gesellschaftliche Defizite, eine Beschreibung seines Skeptizismus gegenüber Fortschrittsgläubigkeit und irdischem Utopia. Seinen Landschaften, Modellen, Gesellschaftsstücken und Porträts ist Melancholie eingeschrieben, ein real-geschichtlicher Selbstzweifel, eine zutiefst deutsche Eigenart der Selbstbetrachtung. In Real-Satiren wie „Big Paradise“ explodiert eine aufgeladene Bildwelt, erzählt von Lebensgier und vom Scheitern der persönlichen Lebensvisionen. Die Bildnisse von Modellen und Intellektuellen zeigen den Meister im Erfassen individueller Besonderheiten, des lebensgenauen Blicks auf Spuren des Alterns und der Vergänglichkeit. Die Personage bleibt einsam und in sich gekehrt, blickt am Betrachter vorbei, durch ihn auch hindurch, eine fragile Welt der Gegenwart.

Ein Malerpoet mit eigener psychologischer Märchenwelt für Erwachsene, ein Zauberer im Spiel mit seiner Fabel- und Metaphernwelt ist **Heinz Zander** (*1939). Am Beginn steht eine viel zu wenig beachtete Illustrationsarbeit zu Werken von Thomas Mann neben Themen aus Geschichte und Mythologie. Unter den phantastischen Realisten in Sachsen gehört er zur zweiten Generation der Leipziger mit ausgesprochen manieristischer Prägung. Die fidele Welt seiner Einsiedler, Fabelwesen

und Reisegesellschaften bewegt sich in surrealen Räumen und bleibt in einer schwer zu entschlüsselnden Individualmythologie in der Zeitgeschichte verankert. Ob dünnbewandete Fräuleingestalt im eisigen Hochgebirge oder krückenbewehrter Greis an tropischen Gestaden, die Phantasmen atmen tagespolitische Besorgnis. Wie in einem Kunstmärchen werden Zeitprobleme tiefenpsychologisch gespiegelt. Sehnsuchtswesen, halb Einhorn aus der christlichen Mariologie, halb Drachen bevölkern neben Meeresgetier und Wirbellosen die Figuration in trautem Nebeneinander oder gefährlicher Konkurrenz. Eine kafkaeske Traumwelt mit seelischen Ängsten, die sich bis zum Grauen steigern kann. Der Zeitflucht ist immer die Zeitkritik eingeschrieben, auf Parallelen wird in der Literatur bei Ernst Jünger, Franz Kafka und Gabriele D'Annunzio hingewiesen²⁶ nebst den Vorläufern der europäischen Romantik. Zander war lange vor 1989 in seinem geschlossenen Garten der Phantasie, einer besonderen Antiwirklichkeit angekommen. In seinen fragilen, teils lasziven Fräulein sublimiert sich die lange Beschäftigung mit Lucas Cranach d. Ä. während seiner Wittenberger Zeit als Hofmaler. Der höfische Geschmack der exklusiven Lustbarkeiten schimmert in Figuren und tierischer Gesellschaft häufig durch. Zander verschränkt Erzählstile von Renaissance und Barock und entlehnt antiker Mythologie und mittelalterlicher Sagenwelt seine Motive, die schließlich in der Psychologie von Romantik und Moderne agieren. Eine stille Welt seelischer Bewegungen, die über ihren ästhetischen Reiz verstanden werden will und nicht des ikonografischen Details bedarf.

Einer der namhaftesten Trompe l'oeil-Maler Süddeutschlands, **Michael Lassel** (*1948), schüttet mit seinen Leihgaben eine europäische Bilderwelt aus dem eigenen Raritätenkabinett an Mustern, Reproduktionen und Versatzstücken aus. Internationale Anerkennung errang er mit seiner Adaptation des Turms von Babel als große Parabel auf Migranten- und Wanderbewegungen in Europa und der Welt. Seine Bildentwürfe mit Motiven aus der Kultur- und Sozialgeschichte seit der Renaissance schließen autobiografische Themen mit ein. Es handelt sich dabei um Kulturstillleben in zeichnerischer Perfektion und illusionistischem Farbauftrag. Der jahrelange Austausch mit dem Kreis der Pariser Surrealisten ist dafür ebenso bedeutsam wie die Auseinandersetzung mit der holländischen und flämischen Genremalerei des 16. und 17. Jahrhunderts. Lassel stellt durch das Arrangement von Alltagsgegenständen mit Zeugnissen der Erinnerung an die abendländische Kultur- und Kunstgeschichte surreale Kunsträume her, die miteinander

²⁶ Heinz Zander: Ölbilder. Katalog der Galerie am Sachsenplatz, Leipzig 2006. Im Essay von Rolf Günther S. 14-18.

der neue Bedeutungsinhalte gewinnen. Kulturelle, historische und mythologische Bezüge entbehren nicht der Ironie, verletzen jedoch nicht den ernsthaften Rang der Themenwahl. Die konstruierte neue Bildrealität stellt zum Betrachter zahlreiche Bezüge her, die Sehgewohnheiten aus dem Alltagsleben und der gelebten Wirklichkeit in die Bildstrategie einbeziehen. Die Anhäufung von Objekten aus unterschiedlichen Kulturepochen enthält vielfach einen versteckten Sinn aus der Wahrnehmungsweise des Künstlers selbst. Er verbindet in seinen Werken das alte aus der europäischen Tradition genährte kulturelle Wissen mit dem persönlichen Wissen, das sich erst mit Kenntnis autobiografischer Details erschließt.

Der Nürnberger Voglsamer-Schüler **Peter König** (*1953) ist Grafiker aus Passion in Graft, Kugelschreiber und Acrylfarben. Sein höchstes Kunstwollen ist dann erreicht, wenn die Plastizität der Bildobjekte in malerischem Illusionismus in festen Konturen geschlossen ist. Eine außergewöhnliche Konzentrationsleistung grafischer Arbeit im großen Format. Dadurch entstehen Wirkungen von archaischer Monumentalität, Bedeutungsgrößen, die weit über das Format hinausgedacht sind. König entwickelt eine Emblematis, in der traditionelle Sehgewohnheiten aus Motiven der christlichen Ikonografie auf mittelalterliche säkulare Sinnzeichen treffen (Helme, Rüstungen) und gemeinsam in Konstruktionsgerüste des technischen Zeitalters eingebunden sind. Die menschliche Figur wird häufig auf Kopf und Hände reduziert, wobei die plastische und anatomische Ausformung besonders zu würdigen ist. Königs langjähriges Anatomiestudium erinnert an den anatomischen Perfektionismus der Renaissancemaler, die in der Kenntnis über Form und Funktion der Bewegungsabläufe der Medizin ihrer Zeit überlegen waren. König beschwört seine Detailkenntnis in vielen Studien herauf, um dann die Dekonstruktion vorzunehmen, die sein hierarchischer Stil erfordert. Die menschliche Anatomie wird einem Geometrismus unterworfen, der scheinbar den gleichen Gesetzen gehorcht wie die aufwendigen Konstruktionszeichnungen aus dem Maschinenzeitalter des 19. Jahrhunderts. Die Assoziation liegt nicht fern, an der Wiege des deutschen Eisenbahnzeitalters Nürnberg-Fürth in den Werken Königs Sinnbilder des Industriezeitalters zu sehen. Eine zweite Werkgruppe widmet sich moralphilosophischen Themen auf Grundlage der christlichen Ethik. König unterscheidet zwei Menschentypen, den seriellen, der auf seiner Lebensbahn unbewusst handelt, und den individualisierten Menschen, dem grundsätzlich der Weg zu wachsender Erkenntnis offen steht. Sie erhalten Porträtzüge aus seinem Bekanntenkreis aus der Zeit an der Nürnberger Akademie. König strebt in diesen Gleichnissen nach Weltverständnis und öffnet dem Betrachter Wege zu Identifikation und eigenem Handeln.

Themen aus dem Grenzbereich von mittelalterlicher Geschichte und Mythologie mit einer besonderen Affinität zur französischen Kulturszene bestimmen das gegenwärtige Schaffen von **Alexandra Müller-Jontschewa** (*1949). Wiederkehrende Motive sind unter anderem der Mensch als Marionette, das Wasser als Symbol der Seele, Architekturfragmente und Torsi, Rüstungen und Lanzen, unwirtliche Landschaften und Räume, Maschinen und Transmissionsmechanismen, die an die frühe Zeit der Spielautomaten erinnern. Immer bleibt jedoch die menschliche Figur Hauptgegenstand ihrer Bildthemen. So fern die Leipziger Studienjahre inzwischen sind, die Malweise entfaltet sich heute in einer phantastischen Objektwelt in surrealen Zusammenhängen. Die Nähe zur Wiener Schule der Phantastischen Realisten, zu ihren mythischen Themen und apokalyptischen Visionen ist offensichtlich. Das ausgestellte Werk zur Antonius-Legende gehört zu den frühen Arbeiten, erinnert an einen Stich Martin Schongauers, der in Europa im 16. Jahrhundert Furore machte. Müller-Jontschewa stellt sich in einer stilisierten Grottenarchitektur mit Selbstbildnis in die europäische Geistesgeschichte des ausgehenden Mittelalters. Schon hier ist ihr Themenkreis der Gegenwart vorgezeichnet, der Mensch, gestellt zwischen Versuchung und Ohnmacht in Mechanismen, die er nicht mehr überblickt. Doch in der Adaptation mittelalterlicher Epen der romanischen Kulturgeschichte entführt Müller-Jontschewa in ein Reich fragiler Fantasie, in eine Zwischenwelt aus realem Sein und möglichem Schein, in Gefilde musischen Ausgleichs.

Der Thüringer Plastiker **Volkmar Kühn** (*1942) war ursprünglich auf die Tierplastik spezialisiert und kehrt auch heute gerne zu seinen Anfängen zurück. Doch das Schaffensthema seines Œuvres ist der Mensch in seinem sozialen Ringen im 20. Jahrhundert, eine existenzielle Fragestellung. Seit den 90er Jahren ist Kühn mit dem Prinzip der Reihung befasst. Für ihn ist es die optimale Form, um das Kausalitätsprinzip von Aktion und Reaktion zu verdeutlichen, den Menschen in seiner sozialen Bedingtheit in Beziehungen zu verorten. Es sind vorzugsweise androgyne Menschen in archaisch nackter Figuration, an denen Paarbeziehungen und Diskurse im Figurenensemble erfolgen. Seine Figureninstallationen in der romanischen Klosteranlage Mildenerfurth bei Gera steigern sich im Wechselspiel zwischen Figur und Raum zu höchster Prägnanz. Es sind Fragen nach dem Verhältnis des Individuums zur Gruppe, nach der Freiheit im Denken und Handeln, die durch Form und Raum zu äußerster dramatischer Konsequenz geführt sind. Die Kleinplastik, die in der Ausstellung präsentiert wird, ist keine Reduktion der gesellschaftsgeschichtlichen Größe der Fragestellungen. Der Maskenmensch, die Binnendifferenzierung in der Gruppe sind gleichnishaft

für die Entwicklung der deutschen Gesellschaft seit den 90er Jahren. Wandel, Umbau und Neuorientierung stellten sich im Osten Deutschlands besonders dringlich. Kühn hat aber auch ein Gespür für die Lasten und die notwendige Arbeit an der deutschen Geschichte. Die Mützenmenschen zwischen Orientierungslosigkeit und Suche, nicht unterscheidbar nach Tätern und Opfer, aber mit expressiven Gesten. Schweigende Gesichter, doch sprechende Hände, ein erschütterndes Motiv, das den Betrachter festhält, ihn zum Positionsbezug zwingt. Kühn streckt mit seinen Figurationen die Fühler aus zu den Menschen heute, um sie zur humanen Einkehr oder Umkehr zu bewegen, ein Mahner der noblen spirituellen und archaischen Form.

Die Ausstellung greift auf eine der letzten plastischen Arbeiten von **Hans-Peter Müller** (*1942) zurück. Gegenwärtig entstehen Gemälde zu Geschichte und Mythologie, vorzugsweise in Grisailletechnik. Der heute im thüringischen Weida ansässige Künstler liebt das Spiel mit mythologischen Geschichten, vorzugsweise in fiktiver Fortschreibung fragmentarischer Überlieferung. Im besten Sinne Utopien des Träumerischen und Surrealen, wie die nicht versiegenden Spekulationen über die Beziehung zwischen Magdalena und Christus, über Dauerthemen der archäologischen Spurensuche in den Hochburgen des Templerordens. Von Relevanz ist die unerschütterliche Bekennerfreude zum Erkenntnisgewinn in der realen Welt. Dafür steht die Allegorie auf dem Wagen, ein Appell für kulturgeschichtliche Kontinuität und gegen Brüche in der menschlichen Zivilisation. Die besondere Stärke in Plastik und Malerei ist die konsequente Anwendung des Fragmentarischen, des Torso-Prinzips. Er erhöht damit die Dringlichkeit seiner Bildbotschaften. Müller sucht Symbole für seine spirituellen und moralischen Wertvorstellungen, sieht die Notwendigkeit, Dogmengeschichten zu überwinden und öffnet unorthodox neue Perspektiven für die Menschheitsgeschichte. Ein Utopia zwar, jedoch erstellt aus sozialer Mitverantwortung für die Zukunft.

Die Berliner Malerin und Grafikerin **Heidrun Hegewald** (*1936) wurde in den 70er Jahren durch ihren ethischen Rigorismus bekannt, durch den sie auch in der präzisen Modellierung ihrer Figuren der Leipziger Malerei näher stand als ihrem Berliner Umfeld. Künstlerinnen können imerspüren gestörter menschlicher Beziehungen eine ganz andere Intensität erreichen als ihre männlichen Kollegen. Davon legt die Arbeit von Christa Biederbick schon Zeugnis ab. Hegewald traf einen Nerv der ostdeutschen Gesellschaft mit ihrer Innenschau auf gestörte Familienbeziehungen. Seit den 80er Jahren weitete sich ihr Themenkreis durch die Aufnahme mythologischer Motive zu Fragestellungen und Antwortsuchen von

menschheitsgeschichtlicher Relevanz, eine Politisierung des Mythos. In ihrem Schaffen wird man vergeblich nach Harmonie und Idyllen suchen, sie ist eher eine Mutter Courage in der Berliner Kunstszene. Im Cassandra-Stoff fand sie die Möglichkeit, das bedrohte weibliche Prinzip in der Zivilisationsgeschichte mit den politischen Konfliktpotentialen der deutschen Geschichte des vergangenen Jahrhunderts zu verbinden. Die existentielle Angst, die aus ihren Bildmetaphern spricht, ist zugleich die unausgesprochene Sehnsucht nach Pazifizierung der Welt. Dafür stehen auch die beiden ausgestellten Blätter zur alttestamentlichen Thematik Kain und Abel. Vordergründig steht das allegorische Gleichnis für die Konfliktpotentiale, die die globale Demografie in sich birgt. Doch Eckhart Gillen verweist in anderem Zusammenhang auf Heiner Müllers Theaterstück „Die Schlacht“ (1951-1974), in dem das biblische Motiv die Brüder Kain und Abel gleichermaßen schuldig werden lässt.²⁷ Die Parallele zur Bildfindung Hegewalds ist offensichtlich und wird noch durch den Umstand bestärkt, dass Hegewald die deutsche Zeitgeschichte immer im Blick behält. Ebenso ist das Blatt über den latenten Nord-Süd-Konflikt ein Arbeiten in der Sehnsucht nach der Verbesserbarkeit der Welt.

Das deutsch-japanische Künstlerehepaar **Kato** widmet sich im Lebenswerk explizit mit vielen Kunstaktionen einem verantwortungsvollen Umgang mit der Welt.

Atsuko Kato (*1950) brachte aus dem Kunststudium in der Heimat ein waches Interesse für die deutsche Renaissance, besonders für Albrecht Dürer mit. Es entstand ein künstlerisch ertragreicher Austausch aus fernöstlicher Symbolsprache und dem von der Weimarer Klassik erstrebten Kulturhorizont. Im Mittelpunkt dieser Arbeiten in Malerei und Grafik steht das Thema GINKGO. Der in China und Japan verehrte und genutzte Baum erhielt im Zusammenhang mit den Katastrophen von Hiroshima und Nagasaki noch die Sinnebene des Überlebensbaumes. Kato verband die japanische Botschaft des Lebensmutes mit Goethes Reflexion des „zweigeteilt und doch eins zu sein“, ein persönliches Liebesbekenntnis und philosophische Weltsicht. Kato tritt mit Installationen im öffentlichen Raum, in Wandfriesen öffentlicher Gebäude mit der Ginkgo-Symbolik in Collagen, Kalligrafie und asiatischen Tuscharbeiten für den sensiblen Umgang mit der Umwelt und eine fortgesetzte Arbeit für humane Lebensentwürfe ein. Diese innerdeutsche künstlerische Arbeit ist immer als Teil eines globalisierten Ost-West-Dialogs zu sehen, zu dem Atsuko Kato auch kunstspezifische Grenzen überschreitet. Die idealisierten, oft

²⁷ Eckhart Gillen: *FEINDLICHE BRÜDER? Der Kalte Krieg und die deutsche Kunst 1945 – 1990*. Berlin 2009, S. 492 in Anmerkung 218 ausführlich dargestellt.

surreal und traumhaft anmutenden Landschaften ihrer Bilder finden Fortsetzung in eigener Züchtung und Pflanzung von Ginkgobäumen. Sowohl der europäische Gedanke von Arkadien als auch des Hortus conclusus berühren hier die Vorstellungen der Künstlerin. Es entsteht eine reale Utopie des Gleichgewichts zwischen Mensch und Natur.

Der Bildhauer **Kunihiko Kato** (*1945) arbeitet in Holz und Stein zum Thema „biozentrische Lebewesen“. Seine Skulpturen erinnern an Korallen, Urtiere, Samenkapseln und unterschiedliche Blattformen. Neben den unmittelbaren Anregungen aus der Natur sind stereometrische Körper eine zweite Inspirationsquelle, die häufig einer zomomorphen Transformation unterworfen werden. Beide Wege vereinigen sich zu Metaphern organischen Lebens, die aus natürlich gewachsenem Material geschaffen werden. Die Wahrheit der plastischen Formensprache ist in Katos Arbeiten aus dem tektonischen Gerüst ablesbar. Die Formen sind nicht gegen den Umgebungsraum entworfen, sondern stellen eigene Beziehungen durch Konturen, Ein- und Ausstülpungen, harte und weiche Schattenverläufe her. Viele Formfindungen spielen mit Durchbrüchen, die den Umgebungsraum für die Plastik vereinnahmen, Licht aufsaugen und interpretiert durch die plastische Form weitergeben. Kato erzielt dadurch nach Tageslauf, Wetterlagen und Jahresgang von der Plastik erzeugte Lebensspiele, in denen den haptischen Eigenschaften der Oberfläche eine besondere Bedeutung zukommt. Die beiden Ausstellungsstücke können nur eine Ahnung davon geben, auf welcher feinnervigen Klaviatur der Bildhauer in einer Vielzahl von Werken spielt. Das Lebewesen in Lindenholz zeigt das grundsätzliche Bekenntnis zur gewachsenen Form. Ihr wird in der schlanken Kelchform eine dynamische Höhenbewegung gegeben, die sich auf Raum und Betrachter übertragen. Eine Sonderstellung beansprucht das Lebewesen in rotem Granit, handelt es sich doch um ein stilisiertes Blütenkirschen-Blatt, um ein Sinnbild traditioneller Werte der japanischen Kultur wie Reinheit und Einfachheit in dauerhafter Schönheit. Vergleichbar den Aktionen von Atsuko Kato erfolgten auf japanische Initiative hin aus Anlass der Wiedervereinigung Deutschlands in Berlin Kirschbaumpflanzungen.

Die Donauwörther Malerin **Nicola Klemz** (*1953) entfaltet in kleinen Bildformaten eine surreale Welt existenzieller menschlicher Seinsweisen. Unter Nutzung alter Lasurtechniken bevölkern ihre Bildräume Erscheinungen der äußeren Lebenswelt und der inneren Befindlichkeit des Menschen. Sie hebt die Grenze zwischen Wirklichkeit und Vision auf und entführt in nuancenreichen Valeurs in Seelenlandschaften von Liebe und Vereinsamung, von sozial begründeten Zwangszuständen und gelebten

Spannungen partnerschaftlicher Beziehung. Klemz schafft Bildräume, die nicht von sich weisen oder gar konfrontieren, sondern einhüllen, in denen Stimmungen des Betrachters aufgehoben sind. Ein spiritueller Raum, der nicht fassbar, aber allgegenwärtig eine geheimnisvolle Anziehungskraft ausübt. Man vermeint die Fangseile des Lebens zu verspüren, die Summen an Alltagserfahrungen, die in die Kompositionen Eingang gefunden haben. Meist gewinnen die Figurationen, häufig Frauengestalten, an Volumina und verschmelzen wieder mit Raumesdunkel oder Lichtschein, so dass sie treffender Erscheinungen menschlicher Empfindungs- und Problemzustände sind. Man erinnert sich an eine Errungenschaft der Renaissance, das Sfumato. Damit gelang es, die Illusion anthropomorpher Weltlandschaften zu erzeugen, kontinuierliche räumliche Weiten zu malen. Klemz erzielt vergleichbare Phänomene, jedoch nicht als Mittel diesseitiger Wirklichkeitserfahrung, sondern um Sinnlandschaften aus Atmosphäre zu bauen. Die Malerin beabsichtigt keine Sakralisierung ihrer Themenwelt, die aus der menschlichen Existenz geschöpft ist. Die Ausstellung beschränkt sich auf zwei Themen aus dem umfangreichen Werk, auf Deutungsbeispiele der besonderen Befindlichkeit der Frau in einer noch weitgehend patriarchal bestimmten Welt und auf das Moment des Hoffens, auf eine Perspektive des sozialen Wandels, für die kunsthistorische Zitate bedeutsam werden. Sie erlauben Querverbindungen zum Werk Heinz Zanders und Sigurd Kuschnerus', die in der Auseinandersetzung mit Cranach (Motiv Eva) bzw. Manet (Frühstück im Grünen) andere Bildthemen entwickeln.²⁸ Die vermeintlich exotische Welt der Nicola Klemz gründet nicht allein im Humanen, sondern entwirft eine Gegenwelt nach ethischen Grundsätzen, in denen der Betrachter die Möglichkeit der Identifikation und das Gefühl der Geborgenheit erhält.

Der Deutsch-Italiener **Adelchi-Riccardo Mantovani** (*1942) ist Autodidakt in der Orientierung an der nativen und phantastischen Malerei. Die Porträts und Stilleben zeigen einen Meister der Zeichnung, zur eigentlichen Entfaltung seiner kreativen Motiventwicklung gelangt er jedoch in der Verbindung mythischer Themen mit der Aufarbeitung autobiografischer Erfahrungen in der italienischen Heimat. Die grenzenlose Ruhe seiner Landschaftspanoramen nach italienischen Motiven kann sich bis zum heroischen Landschaftsaufbau steigern. Die großen Vorbilder findet Mantovani in der

²⁸ Heinz Zander: „Fünf Bemerkungen zu Cranach“, 1999, in HEINZ ZANDER. *ZWISCHEN DEN INSELN. Gemälde des letzten Jahrzehnts*, Leipzig 1999, S. 24, und Sigurd Kuschnerus: „30° aus Paris“, 1988/89, eine Dachlandschaft mit dem Detail „bei Stau bleiben Manets zum Frühstück in der Stadt“ – Manets „Frühstück im Grünen“ auf einer Dachterrasse. Siehe Katalog Sigurd Kuschnerus, Berlin 2003, S. 121. Beide Maler zelebrieren eine betont männliche Sicht.

norditalienischen Quattrocentomalerei eines Andrea Mantegna oder Piero di Cosimo in der Liebe für das akribisch gezeichnete Naturdetail und der metaphorischen Bildsprache. Seine träumerischen Szenerien in den Tages- und Jahreszeitenzyklen von 1989 verweisen aber auch auf Anregungen aus der deutschen Romantik, besonders von Philipp Otto Runge. Seine vorzugsweise mythologisch angeregten Bildwelten gleichen Kindheiterzählungen für Jugend und Erwachsene, fließen doch immer wieder die Phantasien seiner Zeit als Internatszögling ein. Eine Welt aus erlebten und erträumten Mitschülern, Lehrern und Ortsprominenten wallfahrtet zu mythologischen Ereignissen, ist Zuschauer wunderbarer Begebenheiten. Und immer wieder erscheinen Reminiszenzen zu Meilensteinen der europäischen Kunstentwicklung wie die Stundenbücher des Herzogs von Berry der Gebrüder Limburg oder der Genter Altar der Gebrüder van Eyck. Mit ungezügelter Fabulierfreude versammelt Mantovani seine phantastischen italienischen Literaturgestalten mit dem Berliner Freundes- und Bekanntenkreis, lässt sie teilhaben an seinen Metamorphosen antiker mythologischer Szenen. Eigenwillig stellt er etwa fest, dass Cupido nicht männlich, sondern weiblich sein kann, eine Huldigungsadresse an das ewig Weibliche. Nahm die Öffentlichkeit zunächst seine Arbeiten als wohlwollenden Beitrag der Migrationskunst auf, ist daraus ein humaner Ideenstrom von europäischem Zuschnitt geworden.

Die surreale Welt des **Stephan J. M. Scherer** (*1942) ist angetrieben von der artifiziellen Selbstbestimmung im Kunstwillen wie in der Sprachschöpfung. Häufig steht am Beginn einer Arbeit eine exotisch-figurative Metapher, die im Abstand von Jahren eine Umarbeitung mit veränderter Metaphorik erhält. Scherer stellt keine Fragen nach inneren Funktionen seiner Bildsprache, findet aber mit träumerischer Sicherheit in einer organischen Formenwelt Gleichnisse einer physio-logischen Bildphantasie. Die formgewordene Gefühlswelt ist nicht abgeschlossen, sondern baut dem Betrachter Zugänge aus seinen eigenen Sehgewohnheiten, die das Zusammenwachsen von Bildzeichen zu eigenen semantischen Einheiten erlauben. Dem künstlerischen Formwillen gingen vergleichbare Prozesse vorher. Scherer entwickelte den Sitzphant aus der ausgreifenden Armbewegung einer indischen Tänzerin, und die zwischen Stäben eingespannte jugendliche Figur Jakob scheint machtlos gegen die leiterähnliche Wicklung der Stäbe. Alle grafischen Blätter Scherers unterliegen den Gesetzen der Stetigkeit einer eigenen Formentwicklung. Sie wirken nicht in einem gesellschaftsfreien Raum, sondern signalisieren Sehnsucht nach Bewegung, Bruch mit beengenden Normen, das Recht der Erkenntnisfreude. So können die Blätter der reinen phantastischen Form zum Teil der Wunschwelten des Betrachters werden.

Die Erzählfreude des Deggendorfer Malers **Johann Meier** (*1944) ist offen für die Welt des Dekorativen und des Lebensalltags. Am Beginn der Bildschöpfungen steht die spontane Intuition, die Gabe des Künstlers, in Bilder zu fassen, was von vielen Menschen nur unbewusst empfunden wird. Die eigentlichen Traumwelten entstehen aus den Deutungszusammenhängen der Bildzeichen. Die Elemente der Komposition erhalten scharfe zeichnerische Konturen und sind in einen strengen Bildaufbau eingebunden. Man wird durch die meditativen Landschaften geführt, kann sich nicht verlieren. Zahlreiche europäische Bildtraditionen werden wirksam. In den ausgestellten Bildern erscheint das zivilisationsgeschichtlich bedeutsame Turmmotiv wieder, werden Allegorien der Kontinente aktiv und Sinnzeichen der Natur. In anderen Arbeiten gehört Meier zu den Erben Albrecht Dürers mit einem reaktivierten Zitatenschatz aus dem Schaffen des Nürnberger Renaissancemeisters. So durchdacht der kompositorische Aufbau der Arbeiten ist, Meier ermutigt dazu, durch seine Bildwelten hindurchzusehen und selbst neue ideelle Beziehungen zu setzen. Insofern betrachtet er seine Bilder nicht als abgeschlossen, sondern im fortgesetzten Werden gleich den Traumwelten, die am Beginn seiner Arbeit stehen – zum Greifen nah und doch sehr fern.

Wolfgang Harms (*1950) gehört zu den magischen und phantastischen Realisten mit internationalem Erfolg. Mit spektakulären Wandbildern (Grundig-Hotel Brühler Höhe) im Stil der Renaissance fand er große öffentliche Beachtung. Offensichtlich ein Zeichen, dass die Lust an Bildbedeutungen auf zunehmendes Interesse stößt. Kennzeichnend für seinen Malstil ist die täuschend echte formpräzise Wiedergabe der Objekte mit gleichbleibender Schärfe auch in der Tiefe des Bildraumes. Die Wirkung übertrifft die natürlichen Seherfahrungen des menschlichen Auges. Verbunden mit alten Lasurtechniken entsteht eine glaubwürdige zweite, künstlerische Realität. Harms liebt jedoch seit Kindertagen fabulierfreudig Wirklichkeitserfahrung mit Phantasie zu verbinden. Bildmetapher dafür ist der „Mondvogel“, eine Anverwandlung des Künstlers, mit der er in seine fernen Bild- und Gesellschaftswelten sieht. Die Ausstellung stellt den Mondvogel mit Blick auf eine mediterrane Kulturlandschaft freier Erfindung vor, die durch Wirklichkeitsbezüge so wahrscheinlich ist. Ein historisches Bildzitat verweist auf Caravaggio, den Vater des Barock-Realismus, und thematisiert in der Früchtesymbolik Phasen des Reifens und der Vergänglichkeit. Einen Jubel auf die Lust am Leben stellen seine engelhaften Blütenbläser dar, die in ihrer stimmungsvollen Farbenpracht an den Florentiner Maler Sandro Botticelli erinnern. Harms vereint in seiner Stilprägung lyrische Stimmungen mit dem Zeichenstil der Dürerzeit und feiert die Schönheit der gegenständlichen Welt in poetischen Bildern.

Der Thüringer Maler und Fotograf **Hans-Peter Szyszka** (*1959) hatte 1986 mit dem Bildnis des Ost-Punkers „Spinne“ auf sich aufmerksam gemacht. Im Stil der Leipziger Bildauffassung scharfer Gegenständlichkeit distanzierte er sich von vornherein von kulturpolitischer Programmatik und suchte mit überscharfem Blick nach Gegenbildern der Desillusion in der Realität. Mit der Wende kam dieser Gegenstand abhanden und Szyszka wurde ein Meister der charakterisierenden Fotografie, um erneut zur Malerei zurückzukehren. Er trieb die stoffliche Perfektion weiter zum Fotorealismus und wurde durch die Anregungen aus den Arbeiten des Chilenen und Wahl-Spaniers Claudio Bravo auf ein neues Thema aufmerksam. Mit Verpackungsformen ist es möglich, auf unbeantwortete Fragen genauso hinzuweisen wie auf die mangelnde Durchschaubarkeit der Weltentwicklung. Durch gezielte künstliche Lichtführung gelangt Szyszka zu hyperrealistischen Darstellungen der Stofflichkeit seiner Objektwahl. Alterungsprozesse, Materialauflösungen und Zeichen des Verschleißes liegen in seinen Bildern wie auf dem Seziertisch. Seine Stilleben weisen über das klassische Genre hinaus, stellen sie in der Authentizität der Produktauswahl doch Assoziationen zur Gesellschaft, im Einzelfall auch zur Geschichte her (etwa vom Fernglas zum Feldstecher). Szyszka präsentiert die Endlichkeit von Produkten weniger im Sinne des klassischen „Memento mori“, denn als Teil der Schönheit der erlebbaren Welt. Er feiert die Gegenständlichkeit in der Wechselbeziehung mit den Spuren menschlicher Einflussnahme als Teil der Lebensschönheit.

Der Berliner Fußmann-Schüler **Michael Waitz** (*1964) macht sich die Bildfindungen mit seinen rigorosen ethischen Fragestellungen schwer. Er ringt in einem überschaubaren Ensemble von Bildzeichen um Beziehungen, die in der modernen Informationsgesellschaft Wege zu grundsätzlichen Fragestellungen wieder öffnen. Die Heiterkeit seiner Landschaften täuscht ebenso wenig über die Bedrohungsszenarien hinweg, wie von den Katastrophen der Menschheit unbeeindruckt die Naturgesetze walten. Waitz verteidigt die autonome Sprache der Bilder, greift aber für die existenziellen Botschaften auf die Symbole traditioneller Ikonografie zurück. Ob Ei oder Huhn, Schlange oder Apfel, der Betrachter soll über die Sensibilisierung für die Nöte der Welt zum Ringen nach Erkenntnis aufgefordert werden. Für diesen interkulturellen Blick aktiviert Waitz eine klar konturierte Objekt- und Figurensprache, in die Sprachbotschaften eingefügt sind. So werden die Bilder zu Anrufe- und Aussagebildern, ein Appell für ein neues Weltethos. Trotz der offenbaren Kollisionen und surrealen Metaphern auf eine einander ausschließende und in ihren Rechten konkurrierende Objektwelt bleiben die Kompositionen Hoffnungsbilder. Die unmittelbare Sicht

auf die Probleme bedeutet auch ihre Anerkennung. Hier schlägt die Bildsprache in soziale Erfordernisse um, in die Einsicht, gleich den Naturarealen der Bildentwürfe an einer Harmonisierung der Weltverhältnisse zu arbeiten.



THEMATISCHE GLIEDERUNG

1

Bildnis und Gleichnis
Vielfalt der Lebensansichten

2

Gestaltungsräume
Stadt – Land – Stillleben

3

Im Gleichnis die Welt deuten
Archetypen der Moderne

4

**Arbeit an Gesellschaft
und Geschichte**

5

**Sehnsucht nach
Vollkommenheit**
*Das Vergangene
und Zukünftige
im Phantastischen*