

Ulrike Pennewitz

Rückblick nach Vorn. Bauernkrieg und Reformation in der deutsch-deutschen Kunst von 1970 bis 1990.

Als im September 1989 das Monumentalgemälde *Frühbürgerliche Revolution in Deutschland*¹ des Leipziger Malers Werner Tübke feierlich eingeweiht wurde und im Dezember des gleichen Jahres die Staatlichen Museen zu Berlin die Ausstellung *Dasein und Vision. Bürger und Bauern* eröffneten, sollte es das letzte Mal in der Geschichte der DDR sein, dass Bauernkrieg und Reformation als zentrale kulturpolitische Themen eine Rolle spielten. Das Jahr 1989 war als Jubel- und Jubiläumsjahr geplant: 40 Jahre DDR-Gründung und der (nicht gesicherte) 500. Geburtstag von Thomas Müntzer, dem Protagonisten der Bauernkriegsaufstände im Geschichtsverständnis der DDR. Diese Jubiläen sollten den kulturhistorisch reichen sozialistischen Staat in der Welt präsentieren. Doch die lange geplanten Festivitäten flankierte die Bevölkerung mit heftigen und wirkungsvollen Demonstrationen gegen das System im Generellen. Das Jahr 1989 bleibt im Gedächtnis der Deutschen – nicht als großes Müntzer- und DDR-Jubiläum, sondern als bürgerliches Revolutionsjahr der Gegenwart.

Mit der Auflösung des Arbeiter-und-Bauern-Staates gerieten zwangsläufig die ideologisch vereinnahmten historischen Themen wie der Deutsche Bauernkrieg aus dem Fokus, wurden einer scharfen Kritik unterzogen und mit ihnen auch künstlerische, literarische und dramatische Werke, die diesen Themenkreis zitieren. Zumeist im sogenannten Staatsauftrag ausgeführt, fielen diese Werke ohne eine ikonologische Differenzierung der gleichen Kritik wie die DDR-Propaganda zum Opfer und wurden in diesem Sinne disqualifiziert. Die Aufarbeitungen der DDR-Kunst seit Mitte der 1990er Jahre retteten sie vor dieser Kategorisierung und öffnete den Blick für die Einzigartigkeit dieses in seiner nahezu hermetischen Geschlossenheit sich über 40 Jahre hinweg entwickelnden Kunstsystems, das im Gefüge von Staatsauftrag und ideologischer Doktrin spannungsreiche und widersprüchliche künstlerische Werke hervorbrachte.² Denn auch unter politischer Beobachtung eröffneten sich für Künstler in der DDR Nischen, in denen individuelle Arbeiten geschaffen wurden, die zum Teil auch mit staatlicher Förderung ihre Gegenwart kritisch reflektieren. Am Beispiel der Themenkreise und Figuren der Reformationsepoche und der Bauernaufstände im 15. und 16. Jahrhundert lässt sich diese Dialektik zwischen Geschichtlichkeit und Aktualität, zwischen staatlicher sowie kulturpolitischer Vereinnahmung und individueller künstlerischer Arbeit markieren.

Ganz besonders deutlich werden diese Aspekte beim Vergleich der künstlerischen Reflexionen, die während der Teilung Deutschlands zwischen 1970 und 1989 entstanden sind, denn auch in der westdeutschen Kunst wurde der hier vorgestellte Themenkreis künstlerisch bearbeitet, jedoch ist die Motivation und Umsetzung formal wie inhaltlich verschieden und es lässt sich kein konsequentes Prinzip der Aufgreifung erkennen. Viel eher schöpfen Künstler im Westen Deutschlands aus dem historischen Repertoire der Motive, Ereignisse, Gestalten und Schicksale der Bauernkriegs- beziehungsweise Bundschuhaufstände und nutzen sie als Metaphern und Symbole für eine Kritik gegenwärtiger politischer wie gesellschaftlicher Verhältnisse (Abb. 1). Zudem konzentriert sich die Rezeption auf die Regionen, in denen Bauernkriegsaufstände historisch nachweisbar sind – allen voran in Franken und Schwaben. In der überregional wirksamen BRD-Kunst verengte sich der Fokus eher auf die Reformationsepoche, die als Zeit der Glaubenskriege und Bilderstürme sinnbildhaft für eine neue Weltsicht mit den Gegenwartsthemen verglichen wurde.

1 Zur ausführlichen Darstellung der Entstehungsgeschichte des Gemäldes siehe hierzu MICHALSKI, Annika: „Utopie nach Rückwärts“ im vorliegenden Band.

2 Vgl dazu: Auftrag: Kunst 1949–1990. Bildende Künstler in der DDR zwischen Ästhetik und Politik, Ausst.-Kat. des Deutschen Historischen Museums Berlin, hg. von Monika Flake, München/Berlin 1995.

3 Vor allem ihr Einfluss auf die reale Kunstproduktion ist in wesentlichen Teilen durch fehlende oder öffentlich nicht zugängliche Archivalien aus der heutigen Sicht schwer zu begreifen. Denn der offizielle Jargon spiegelt nicht wider, unter welchen Bedingungen künstlerische Arbeit erfolgte und welche Künstler sich tatsächlich kulturpolitischer oder gar staatlicher Bevormundung aussetzen mussten und wie dies im Einzelfall zu bewerten ist.

4 Obwohl zunehmend auch in der DDR-Geschichtswissenschaft umstritten, blieb der Begriff der „Frühbürgerlichen Revolution“ bestehen. Er geht auf den Volkswirtschaftler und ab 1947 in Berlin als Historiker tätigen Alfred Meusel zurück. Vgl KESSLER, Mario: Exilerfahrung in Wissenschaft und Politik. Remigrierte Historiker in der frühen DDR, Köln u.a. 2001, S. 50–90.

In beiden deutschen Staaten waren sich historische Wissenschaften sowie die sie fördernden Kulturinstitutionen einig, dass Reformation und Bauernkrieg von großer Bedeutung für die freiheitliche Erinnerungskultur und Identität eines Deutschlands sind, das sich aus dem materiellen wie geistigen Schutt der NS-Diktatur zu erheben versuchte. Die Tragweite dieser Forderung und ihre künstlerische Umsetzung zeigen signifikante Unterschiede. Es wäre zu kurz gegriffen, hieraus eine Bearbeitungsmotivation für Künstler zu begründen. Das gilt für die in Westdeutschland arbeitenden Künstler ebenso wie für ihre Kollegen in der DDR. Versucht man zudem, die bis 1989 entstandenen Kunstwerke als historische oder memorialkulturelle Arbeiten zu beschreiben, zeigt sich ebenfalls ein Zerrbild, das die geschichtlichen Ereignisse weniger widerspiegelt – diese sind sogar in gewisser Weise zu vernachlässigen. Um ein bloßes Erinnern geht es den Künstlern nicht. Im Zentrum des Interesses steht viel eher eine gegenwartsbezogene Wiedervorlage humanistischer und freiheitlicher, aber auch bürgerlicher Ideen, und das sowohl in der DDR als auch in Westdeutschland. Gerade an diesen Themen lässt sich die Gegenläufigkeit der Kunstsysteme und der Charakter künstlerischer Produktion beschreiben. Überhaupt stellt sich die Frage, wie künstlerische Produktion im Spannungsverhältnis von individueller Arbeit, kritischer Reflexion der Gegenwart und – besonders im Hinblick auf die kulturpolitischen Vorstellungen der DDR – öffentlicher Auftragsverteilung zu betrachten ist.

Historische Themen als kulturpolitische Instrumente der DDR

Die Strategien der DDR-Kulturpolitik, ein System, das die bildende Kunst als erzieherisches und ideologisches Instrument überschätzte, entsprechend einsetzte und zur Benutzbarkeit drängte, sind kaum objektiv beschreibbar.³ Die offizielle kulturpolitische Aufforderung an die Künstlerschaft der DDR, sich mit dem Thema Bauernkrieg, aber auch mit den Protagonisten der Reformation auseinander zu setzen, hatte jedoch eine eindeutige Stoßrichtung: Seit Beginn der SED-Herrschaft sollte das Bauernkriegsthema dazu dienen, das zu errichtende und zu entwickelnde sozialistische Gesellschaftssystem historisch in einer revolutionären Tradition zu begründen und ein sozialistisches Geschichtsbewusstsein zu aktivieren. DDR-Staat und Einheitspartei hatten von Anfang an führende Geschichtswissenschaftler dazu aufgefordert, das Studium von Reformation und Bauernkrieg aufzunehmen und die Themen auch in der gesamtdeutschen Geschichtswissenschaft mit einer mit dem Marx'schen „Historischen Materialismus“ vereinbaren Perspektive zu besetzen. Die in der DDR-Rhetorik eingesetzte Wendung der „Frühbürgerlichen Revolution“⁴ sollte den Beginn des Übergangs vom Feudalismus zum Kapitalismus begrifflich signalisieren.⁵ Einem permanenten Legitimierungsbedürfnis folgend, wurden die Funktionäre von Staat und Partei nicht müde, aufständische, bürgerliche Ereignisse in der deutschen Geschichte als revolutionäre Tradition in einer einander bedingenden Abfolge zu beschwören und für die DDR-Ideologie zu beanspruchen.⁶ In einem Bericht Erich Honeckers aus dem Jahr 1973 heißt es: „Die Deutsche Demokratische Republik ist heute die staatliche Verkörperung der besten Traditionen der deutschen Geschichte – Die Bauernerhebung des Mittelalters, des Kampfes der revolutionären Demokraten von 1848, der von Marx und Engels, Bebel und Liebknecht begründeten deutschen Arbeiterbewegung, der Heldentaten im antifaschistischen Widerstandskampf[...] In der sozialistischen Nationalkultur lebt all das fort und erfährt eine neue Blüte, was in früherer Zeit an kulturellen Schätzen geschaffen wurde [...]“⁷ Somit gehört die Berufung auf den Deutschen Bauernkrieg als Beginn dieser Revolutionskette zum identifikationsstiftenden „Gründungsmythos“⁸ des Arbeiter-und-Bauern-Staates, aus der spezifische Heldenfiguren herausgearbeitet wurden, die das aufständische und widerständige Moment in der deutschen Geschichte widerspiegeln und personifizieren.

5 Diese Abfolge bürgerlicher Revolutionen, von denen die Bauernkriegsaufstände als die ersten verstanden wurden, sind von Karl Marx und Friedrich Engels formuliert und zur Forderung des Bündnisses von Arbeiterklasse und werktätigen Bauern weiterentwickelt, durch Lenin vertieft und durch die „Oktoberrevolution“ 1917 bestätigt worden. Vgl. WUNDERLICH, Werner: Die Spur des Bundschuhs. Der Deutsche Bauernkrieg in der Literatur 1476–1976, Stuttgart 1978, S. 135.

6 Diese Beanspruchung resultiert aus dem Essay Friedrich Engels *Der Deutsche Bauernkrieg* (zuerst erschienen in: Neue Rheinische Zeitung, H 5 und H 6, 1850.). Hier heißt es: „Auch das deutsche Volk hat seine revolutionäre Tradition. Es gab eine Zeit, wo Deutschland Charaktere hervorbrachte, die sich den besten Leuten der Revolutionen anderer Länder an die Seite stellen können, wo das deutsche Volk eine Ausdauer und Energie entwickelte, die bei einer zentralisierteren Nation die großartigsten Resultate erzeugt hätte, wo deutsche Bauern und Plebejer mit Ideen und Plänen schwanger gingen, vor denen ihre Nachkommen oft genug zurückschauern.“

7 HONECKER, Erich: Zügig voran bei der weiteren Verwirklichung der Beschlüsse des VIII. Parteitag der SED. Aus dem Bericht des Politbüros an die 19. Tagung des ZK der SED, Berlin 1973, S. 21, zit. nach WUNDERLICH (Anm. 5.), S. 135.

8 VOGLER, Günter: Die Darstellung Thomas Müntzers in der bildenden Kunst. Ein Beitrag zum Thema Erinnerungskultur, in: Thomas Müntzer in der Erinnerungskultur. Das Beispiel bildende Kunst, hg. von dems., Mülhausen 2008, S. 5–63, hier S. 7.



Abb.1: Gertrude Degenhardt, *Der Wegeritt des Thomas Münzer war und ist doch der richtige, Tempere auf Holz, 1983*

Die geeignete Identifikationsfigur fand sich in Thomas Müntzer, und später – zunächst unter Vorbehalten, im Jahr des Jubiläums 1983 mit verstärktem Nachdruck – im Reformator Martin Luther. Aber auch in Künstlerpersönlichkeiten wie Lucas Cranach, Albrecht Dürer, Matthias Grünewald, Tilman Riemenschneider und Jörg Ratgeb sah man wichtige Schlüsselfiguren. Ihre Werke hätten in der historischen Rückschau dazu beigetragen, so die Vorstellung der DDR-Kulturideologen, Ideen und Erkenntnisse der Reformation zu verbreiten und so die Klasse der Bauern zu informieren und zu mobilisieren. Ihre Bedeutung für die Bauernaufstände, gerade in ihrer Funktion als Druckgrafiker in Verbindung mit dem Buchdruck, sollte auch als ein Vorbild für die künstlerische Produktion der DDR-Gegenwart gesehen werden: „Cranach war durch seine Werke ein Propagandist der Reformation. [...] Künstler sind vor allem das, was Marx und Engels ‚aktive konzeptive Ideologen‘ einer Klasse nannten.“⁹

Aus der Grundhaltung, Künstler als „aktive konzeptive Ideologen“ zu verstehen, resultierte dann auch der gesellschaftliche Auftrag an die Künstlerschaft, Themen zu bearbeiten, die – entsprechend der Maxime des Sozialistischen Realismus – erzieherische Wirkung auf die Gegenwart versprachen: „Es geht letztlich um die ‚Ausrichtung‘ des Denkens, Wollens, Fühlens und Handelns im Sinne einer Klasse. Diese Ideologie kann ‚produktiv‘ im Sinne des historischen Fortschritts – und damit in Übereinstimmung mit Wahrheit – sein.“¹⁰ Unter dem Eindruck dieser Haltungen wurde Künstlern die Aufgabe zuteil, ein Klassenbewusstsein zu stärken und den Gründungsmythos in einer lebendigen Erinnerungskultur zu erhalten, wurde die Auftragspolitik mit großer Aufmerksamkeit betrieben – denn selbstverständlich war nicht jedes Kunstwerk dazu geeignet, in diesem Sinne zu wirken. Die DDR-Kulturpolitik verstand daher den „Staatsauftrag“ als eine aus den Künstlern heraus wachsende Mission, der sie sich selbst mit ihren Mitteln freiwillig stellen und damit ihren Beitrag zur Gesellschaft leisten. Das war aber nicht etwa als Forderung oder gar als Zwang zu verstehen. Hier tat sich eine Grauzone auf, in der sich nach 1970 für Künstler Chancen eröffneten, freiere Konzepte ihrer künstlerischen Tätigkeit zu entwickeln.

9 FEIST, Peter H.: Künstler und Gesellschaft. Ein theoretisches und methodisches Problem der Kunstwissenschaft. In: Kunst und Reformation, hg. von Ernst Ullmann, Leipzig 1982, S. 30–40, hier S. 37.

10 PRACHT, Erwin u.a.: Einführung in den sozialistischen Realismus, Berlin 1975, S. 175f.

11 Vgl. SIMON, Elisabeth: Aktuelle Entwicklungsprobleme der Kunst in der DDR, in: Marxistische Blätter, Frankfurt a.M. 1979, H.5, S. 57–62.

12 Vgl. GILLEN, Eckhart: Das Kunstkombinat DDR, hg. vom. Museumspädagogischer Dienst Berlin und Bundeszentrale für Politische Bildung, Köln 2005, S. 156.

13 Kurt Hager erklärte auf der 6. Tagung des ZK der SED am 6. Juli 1972: „Wenn wir uns entschieden für die Weite und Vielfalt aller Möglichkeiten des sozialistischen Realismus[...] aussprechen, so schließt das jede Konzession an bürgerliche Ideologien und imperialistische Kunstauffassungen aus.“ Zit nach: GILLEN, Eckhart: Schwierigkeiten beim Suchen der Wahrheit, Diss. Ruprecht-Karls-Universität Heidelberg, Berlin 2002, online veröffentlichtes Typoskript, S. 399.

Die kulturpolitische „Wende“ der 1970er Jahre

Mit der Honecker-Ära geschah in der Auftragspolitik eine wahrnehmbare Wende, unter der Einsicht, dass zur Ausbildung und Festigung der geistig-kulturellen, moralisch-ethischen und ästhetischen Werte der sozialistischen Gesellschaft die Künste gebraucht werden und unentbehrlich sind¹¹ – allerdings aus politisch-taktischen Gründen. Erich Honecker, der als Sekretär des Zentralkomitees der SED auf dem 11. Plenum im Dezember 1965 (das berüchtigte kulturpolitische „Kahlschlagplenum“) sich noch zum Wortführer gegen jede Form der Liberalisierung vor allem in der Künsten machte, sah sich 1971 im Zugzwang, seine Politik von der Ära Walter Ulbrichts abzusetzen¹² und das vor allem auf kulturpolitischem Sektor. Die vielzitierte und gern gen Westen verbreitete Formel der „Weite und Vielfalt“ verkündete Freiheiten – allerdings auf den festen Positionen des Sozialismus, wobei hier die Betonung der führenden Rolle der Arbeiter- und Bauernklasse und die Notwendigkeit der Entwicklung ihres Bewusstseins im Mittelpunkt stehen sollten.¹³ Man wollte sich nun inhaltlichen und nicht formalen Fragen zuwenden und zusammen mit anderen Formen des gesellschaftlichen Bewusstseins sollten die Künste, wie Regina Hager und Renate Waak in der ideologischen Klassenauseinandersetzung darstellen, „[...] wesentlich beitragen zur Ausbildung sittlicher und ästhetischer Gefühle, weltanschaulicher Überzeugungen und zur sozialistischen Persönlichkeitsformung, indem sie bedeutsame Erscheinungen der Wirklichkeit künstlerisch so gestalten und erlebbar machen, daß sich die Menschen bestätigt finden und zu weiterführenden Gedanken angeregt werden.“¹⁴

In dieser offiziellen Festsetzung, wie künstlerische Arbeit zu wirken habe, ging es in erster Linie darum, eine antifaschistisch und – oftmals gleichbedeutend gebraucht – nichtkapitalistische Gegenposition zu ergründen. Welcher Künstler und welches Werk dieser Idee entsprach versuchte man mit einer Auftragspolitik zu steuern, bei der merkbar ab den 1970er Jahren formale Kriterien in den Hintergrund traten und künstlerische Fragen wichtiger wurden – nicht zuletzt aus dem Grund, da Künstler selbst in den Abnahmekommissionen an Gewicht gewannen.¹⁵ Es scheint für die Kunst ab den 1970er Jahren ein allmähliches Zurückfinden zur dialektischen Methode des Offenlegens und Sichtbarmachens von Widersprüchen erkennbar zu sein, mit der sich Künstler und Schriftsteller Schneisen in das kulturpolitische Dickicht schlugen. Das Bauernkriegsthema eignete sich hervorragend, im Gewand historischer Verkleidung und komplizierter intellektueller Allegorien persönliche und politische Gegenwartsthemen zu bearbeiten.

Die historische Nische

In der Aufforderung, didaktisch-illustrative und damit im politischen Sinne wirkungsvolle Kunst zu produzieren, eröffneten sich im Klima der allmählichen Lockerungen ab den 1970er Jahren für Künstler einige wenige Nischen, in denen die Grenzen der versprochenen „Weite und Vielfalt“ ausgelotet werden konnten. Geschichtliche Themen erwiesen sich als ein solches künstlerisches und ästhetisches Feld, gegenwartsbezogene Inhalte – durchaus mit kritischen Anklängen – auszulegen. Nicht selten nutzten Künstler diesen Interpretationsspielraum aus, der die Möglichkeit versprach, allgemein Relevantes, aber auch eigene individuelle Vorstellungen und Formen zu produzieren. Im Vorfeld des sich 1975 zum 450. Mal jährenden Bauernkrieges, der seinen Höhepunkt, aber auch größte Niederlage auf dem Hausberg (heute als „Schlachtberg“ bezeichnet) in der Nähe des heutigen Bad Frankenhausens erfuhr, wurden bildende Künstler dazu aufgefordert, die Bauernklasse und ihren „Befreiungskampf“ künstlerisch zu thematisieren. Die Ergebnisse dieser Aufforderung – die nicht als „Auftrag“ bewertet werden kann – wurden unter



Abb.2: Dieter Weidenbach, *Der Kardinal Albrecht*, Radierung und Aquatinta, 1973/74. Foto: Pennewitz



Abb.3: Dieter Weidenbach, Diptychon, Öl auf Hartfaser, 1974/1975, Panorama Museum Bad Frankenhausen. Foto: Roland Dreßler, Linke Tafel: *Der Geschundene*, rechte Tafel: *Die Versuchung des Mathias Grunewald*

anderem in der Ausstellung *Der Bauer und seine Befreiung*¹⁶ aus Anlass des Jubiläums und des 30. Jahrestages der Bodenreform im Dresdner Albertinum gezeigt. Neben einer Vielzahl szenischer Darstellungen des Landlebens oder Porträts von Bauern und Persönlichkeiten der Landwirtschaftlichen Produktionsgenossenschaften, zeigte die Ausstellung auch eine Zusammenschau von Werken, die das historische Ereignis Bauernkrieg in das Zentrum stellen, unter anderen Heinz Zanders (geb. 1939) *Der große deutsche Bauernkrieg* (II, 1974)¹⁷ und Horst Sakulowskis (geb. 1943) *Deutschland 1525 – Die Auferstehung* (1974)¹⁸.

Vor allem für die Gemälde dieser Zusammenstellung ist verbindend, dass die Künstler ein genaues, geradezu akademisches Studium der historischen Ereignisse und Beziehungen der Protagonisten, Gestalten und Wortführer vornahmen. Mit ebenso großer Sorgfalt fielen zudem die Studien der Maltechniken, Farbigkeit und Darstellungsformen aus, auf die sich deutlich bezogen wurde. Bei diesen Werken stehen die geschichtlichen Fakten ebenso im Vordergrund, wie auch die spezifische Ästhetik der Reformationsepoche. Bis in die Wahl des Bildformats hinein wurde das Konzept verfolgt: Man malte in mehrteiligen Zyklen, zwei- oder dreiteiligen Altarbildformen (Diptychon, Triptychon) und panoramaartigen Querformaten.

Die Dresdner Ausstellung zeigte auch eine zweiteilige Arbeit des Grafikers und Malers Dieter Weidenbach (geb. 1945). In dem Zyklus von Aquatintaradiierungen *Der große Deutsche Bauernkrieg* veröffentlichte er das Blatt *Der Kardinal Albrecht*, das 1973/74 entstand (Abb. 2) und in enger Beziehung zum zeitgleich entstandenen Diptychon (Abb. 3) steht. In der Radierung wird der Hohenzoller Kardinal Albrecht von Brandenburg als brutale, zynische und groteske Gestalt mit einem schwer geschundenen Opfer der Bauernaufstände um 1525 konfrontiert. Der Kardinal, der mit der Ausstattung der Moritzburg in Halle (um 1530) den sich erhebenden Bauern und Bürgern eine feudale Zwingburg entgegensetzte, gehörte zu den eifrigsten Wortführern der Gegenreformation. Der ihm für einige Zeit als Hofmaler dienende Mathis Gothart-Nithart – genannt Matthias Grunewald – wird für Weidenbach in seinem Gemälde *Die Versuchung des Malers Grunewald*, wie der Titel der rechten Tafel des Diptychons lautet, zu einer Art persönlicher, künstlerischer Identifikationsgestalt.

14 HAGER, Regina Hager; WAAK, Renate: Die Rolle der Kunst in der ideologischen Klassenauseinandersetzung, in: *Kultur in den Kämpfen unserer Zeit*, Berlin 1981, S. 212–261, hier S. 215.

15 Vgl. SCHÜTRUMPF, Jörn: Auftragspolitik in der DDR. In: *Auftrag: Kunst 1949–1990* (wie Anm. 2), S. 24.

16 *Der Bauer und seine Befreiung. Kunst vom 15. Jahrhundert bis zur Gegenwart*. Ausstellung im Albertinum Dresden vom September 1975 bis Januar 1976, organisiert vom Ministerium für Kultur und den Staatlichen Kunstsammlungen Dresden.

17 Vgl. LINDNER, Gerd: Von Grunewald bis Dr. Faust. Zur Historie in der Malerei von Heinz Zander, in der vorliegenden Publikation.

18 Vgl. SEELE, Ralf-Michael: Wann folgt der Morgenröte das Erwachen? Reformation und Bauernkrieg – Bilder von Horst Sakulowski, in der vorliegenden Publikation.



Abb.4: Detail aus Werner Tübke, *Frühbürgerliche Revolution in Deutschland*, Öl auf Leinwand, 1987, Panorama Museum Bad Frankenhausen

Die verheißungsvollen Verlockungen des erzbischöflichen Hofes, aber auch die nur notdürftigen verdeckten Drohungen der Feudalgewalt versammeln sich symbolhaft hinter der aufrecht stehenden Künstlergestalt. Nackte Frauen locken den Künstler, ein düsterer Sensenmann greift mit ausgestreckter Hand nach ihm. Hinter einem roten Vorhang deutet sich schemenhaft die Mitra des Bischofs an. Vom ikonografischen wie vom gedanklichen Inhalt und von der Farbexpressivität her lehnt sich Weidenbach an die Darstellungen einer Seitentafel des Isenheimer Altars *Die Versuchung des Heiligen Antonius* von Grünewald an. Statt der Heiligenfigur stellt Weidenbach die historische Künstlerperson selbst in den Mittelpunkt. Doch dieser zeigt sich von den Verlockungen unbeeindruckt. Seine Aufmerksamkeit gilt dem Geschehen auf der linken Seite. Die Tafel *Der Geschundene* ist von einer dunklen Farbpalette bestimmt. Zentrale Gestalt ist ein gemarterter Mensch, der von Umstehenden beweint wird und an die Kreuzabnahme Christus erinnert. Die Renaissancekleidung der Figuren verortet die Szene in die Reformationsepoche und macht aus der an christlicher Ikonografie entlehnten Szene eine Passion des Menschen. Weidenbachs Grünewald scheint hier ein Vermittler zu sein, der das Geschehen, was ihm auf der linken Tafel begegnet, notiert, dennoch aber auf der rechten Seite – zögernd stehen bleibt.

Die 1975 veröffentlichte Kritik identifiziert Weidenbachs Bild als „beachtenswerter Versuch, bei der bildkünstlerischen Gestaltung revolutionärer Traditionen unseres Volkes Anregungen aus dem kulturellen Erbe eigenständig und schöpferisch zu nutzen.“¹⁹ Die Darstellung Grünewalds ist in der Rückschau jedoch als Selbstbekenntnis des Künstlers zu verstehen. Das historisch-bildliche Zitat dient ihm als Szene, die eigene Situation in der Gesellschaft kritisch zu reflektieren. Dabei ist kritisch nicht gleichbedeutend mit politisch zu verstehen, denn das Aufgreifen des Passionsthemas zeigt sich zunächst als allgemein menschliches Thema beziehungsweise steht Weidenbachs Grünewaldfigur für das gesellschaftliche Orientierungsbedürfnis des Künstlers, das sich in allen Epochen auf vergleichbare Weise zeigt. Mit der Figur Matthias Grünewald wählte Weidenbach zudem eine historische Künstlerpersönlichkeit, die dem Geschmack der Kulturideologen und dem Prinzip des Sozialistischen Realismus nicht entsprach. Auf der *Ersten theoretischen Konferenz der Bildenden Kunst* (25.–27. September 1952) in Dresden brachte Herbert Gute erstaunlich kritische Töne hervor: „Grü-

19 MÜLLER, Gisbert: Bildkommentar zum Dip-tychon Dieter Weidenbachs. In: *Der Bauer und seine Befreiung*, Ausst.-Kat., Staatliche Kunstsammlungen Dresden, 1975, S. 268.

20 GUTE, Herbert: In: *Tägliche Rundschau* vom 23.10. 1952, zit. nach GILLEN, Eckhard: *Schwierigkeiten beim Suchen der Wahrheit*.

21 ENGELS, Friedrich: *Dialektik der Natur*, zit. nach *Bildende Kunst*, Heft 1, 1953, S. 20.

22 LINDNER, Gerd: *Turbulenzen auf der Zeitachse. Das Frankenhausener Monumentalwerk und seine Vorarbeiten*. In: Tübke. *Die Retrospektive zum 80. Geburtstag*, Ausst.-Kat., hg. von Hans-Werner Schmidt, Leipzig 2009, S. 18–28, hier: S. 19.

23 Ebd.

24 MEISSNER, Günter: *Werner Tübke. Bauernkrieg und Weltgericht*, Leipzig 1995, S. 130.

newalds Darstellungen vom Menschen konzentrieren sich auf Qualen und Verzweiflung; seine Gestalten zeigen Exaltiertheiten und Übersteigerungen, die den Formalisten, vor allem den Expressionisten als Vorbild dienen. [...] Und wenn es so ist, daß die Expressionisten einmal Grünewald als ihren Vater bezeichnet haben, und wenn von ihm aus sich diese schädliche und für unsere nationale Kultur zutiefst gefährliche Richtung ergeben hat, so werden wir das nicht verschweigen.“²⁰ In den 1970er Jahren wird dieser Bannspruch über den historischen Maler jedoch relativiert. Dennoch bleibt Grünewald in dem Darstellungsreigen der „Riesen der Renaissance“²¹, wie sie Friedrich Engels nannte, weitgehend ausgeschlossen. In der künstlerischen Nische des historischen Zitats wirkt Weidenbachs Diptychon heute als zeitgenössische Kritik an den Vereinnahmungsprinzipien der DDR-Kulturpolitik, den Künstler als Historiografen in den Dienst zu stellen. Eine direkte und vor allem eindeutige Darstellung der Situation bleibt jedoch genauso aus, wie ein klares Bekenntnis für die Seite des „Geschundenen“.

Als die wohl monumentalste Nische der künstlerischen Eigenwilligkeit in der DDR ist Werner Tübkes (1929–2004) Rundgemälde *Frühbürgerliche Revolution in Deutschland* in Bad Frankenhausen zu bewerten. Dass eine derartig vielschichtige und auch gegenwartskritische Arbeit überhaupt entstehen konnte, bleibt aus heutiger Sicht betrachtet geradezu rätselhaft. Denn Werner Tübke war sicher kein systemnaher Künstler, noch ließ er sich politisch-ideologisch vereinnahmen: „Er galt als überaus leistungsfähig, aber auch absolut unberechenbar, eigenmächtig und nur schwer zu kontrollieren.“²² Dagegen war Tübke aber schon in den 1970er Jahren durch Einzelausstellungen im Westen bekannt und „befand sich folglich in einer höchst komfortablen Situation, die er rigoros zu nutzen gedachte.“²³ Für eine der markantesten Schlüsselszenen des Rundbildes versammelte Tübke in einem fiktiven Gruppenporträt Leitfiguren der Reformationsepoche (Abb. 4), unter ihnen auch Künstlerpersönlichkeiten, die während der Bauernaufstände eine klare Position für die Sache der Bauern und der Reformation bezogen haben. Neben Gestalten aus der Literatur und Wissenschaft sind es der Bildhauer Tilman Riemenschneider, der als Rebell hingerichtete Maler Jörg Ratgeb und Albrecht Dürer, den Tübke neben den Reformator Martin Luther und den Maler Lucas Cranach stellt, die das zentrale Dreigestirn in der Mitte der Versammlung bilden (Matthias Grünewald stellt Tübke übrigens nicht dar). Sie versammeln sich um eine Brunnenschale, die sinnbildhaft als „Taufbecken der neuen Zeit“²⁴ zu verstehen ist. Bei dieser Versammlung belässt es der Maler Werner Tübke jedoch nicht. Er konfrontiert diesen Reigen mit den verheerenden Schlachten der Bauernaufstände, die über ihren Köpfen tobt, in der Mitte der resignierte Müntzer, der zum Zeichen der Niederlage die Bundschuhfahne gesenkt hält. Diese Gegenüberstellung des Versagens revolutionärerer Gewalt auf der einen Seite, die Kraft gedanklicher, wissenschaftlicher und künstlerischer Ideen auf der anderen, die bis in unsere Gegenwart wirksam geblieben sind, ist die zentrale Aussage Tübkes. Durchgesetzt haben sich die geistigen Ideen, nicht die Gewalt ihrer Vollstrecker. Wie eine trotzig, aber zugleich auch selbstbewusste Setzung signierte der Künstler unter den Leitfiguren sein bis heute gültiges Werk.

Denkbilder

Zu einer gänzlich anders zu bewertenden, inhaltlich und formal zu differenzierenden Ausdrucksform findet Carlfriedrich Claus (1930–1998) in seiner Auseinandersetzung mit der Figur Thomas Müntzers. Claus' Schaffen entfaltet sich zwischen Poesie, Zeichnung und Grafik. Sprache und Schrift wandelte er in autonome Konstruktionen, die einer zu betrachtenden Zeichnung näher stehen als ein lesbarer Text, dennoch aber auf beiden Feldern wirksam sind. Diese „Sprachblätter“, wie Claus seine grafischen Werke nennt,

widerspiegeln eine tiefe, jedoch kaum in ihrer Komplexität durchdringbare Auseinandersetzung mit geschichtsphilosophischen Überlegungen, die sich an nach Ganzheitlichkeit strebenden Weltmodellen zwischen Paracelsus, Karl Marx und dem Philosophen Ernst Bloch bewegen. Claus lebte in der DDR künstlerisch isoliert und galt als politisch verdächtig. Aus einer utopisch-kommunistischen Grundhaltung heraus entwickelte er einen differenzierenden Blick auf die politischen Modelle, besonders das seiner Gegenwart. Unabhängig von kulturpolitischen Aufforderungen fand Claus in den 1960er Jahre über die Reflexionen des philosophischen Werkes Ernst Blochs *Das Prinzip Hoffnung* zu Thomas Müntzer, was er 1962 in dem Blatt *Landschaft Thomas Müntzers und Valentin Weigels*²⁵ und 1966 in der Tuschezeichnung auf Transparentpapier *Nach der Schlacht bei Frankenhausen*²⁶ (Abb. 5) umsetzte. Die Zeichnung aus dem Jahr 1966 ist von einer dichten Komposition aus Graphemen, Linien und Umrissen bestimmt, die dynamisch um ein Zentrum zu kreisen scheinen. Wie ein Fischschwarm oder, wie es der Titel der Arbeit nahe legt, eine militärische Formation bewegt sich die undurchdringbare Masse aus Linien und Zeichen um eine Augenform. Das beidseitig bearbeitete Transparentpapier fordert auf, das Blatt zu wenden, es nicht als eine statische, abgeschlossene Setzung zu betrachten, sondern durch das Drehen der Arbeit den um sich selbst kreisenden Wirbel aus verschiedenen Blickwinkeln zu erfahren und zu durchleuchten.

Claus hat nie Zweifel daran gelassen, dass seine Werke, trotz bildnerischer Qualitäten und surrealistischer Bezüge, nicht zur Bildkunst gehören und demzufolge auch nicht als Illustration oder bildliche Übertragung philosophischer Gedanken zu bewerten sind. Seine Sprachblätter behandelt er als Essay, das im Wortsinn betrachtet, als ein Versuch zu bewerten ist, einen Gedanken mit einem unbekanntem Ziel zu verfolgen und es in viele Richtungen deutbar – und erweiterbar – zu machen. „*Ein philosophisches Problem, ein geschichtlicher, auch tagespolitischer Vorgang, ein psychologisches Phänomen interessiert, erregt, packt mich. Ich versuche dann, es gedanklich zu durchdringen, es zu analysieren, es ideologisch, parteilich zu bewerten [...]*“ beschreibt Claus seine Themenaufnahme. „*Ich lese also, mache mir Notizen, Auszüge, halte die Schritte der Aneignung und Durchdringung nur in Stichworten fest. Bis ich einen Punkt erreicht habe, der starting point wird.*“²⁷

Die Figur Thomas Müntzers ist in Claus' Gegenwart der 1960er Jahre mehr durch Legenden denn durch historische Fakten erfahrbar gewesen, ideologisch ausgenutzt und auch von Ernst Bloch nicht als Figur der Baueraufstände betrachtet. Bloch spricht Müntzer in seinem Werk mehrfach an²⁸, als politisch wie theologisch rebellierenden Widersacher zukunftsverhindernder Ordnungen.²⁹ Für ihn manifestiert sich Müntzers Aufruhr „*als Umgang des ältesten Traumes, als breitester Ausbruch der Ketzergeschichte, als Ekstase des aufrechten Gangs und des geduldlosen, rebellischen, ernstlichen Willens zum Paradies.*“³⁰ In der Theologie Müntzers, so stellt es Bloch weiter dar, artikuliere sich ein emanzipatorisches Bewusstsein, „*das metapolitische, ja metareligiöse Prinzip aller Revolutionen.*“³¹ In Anlehnung an Blochs Werk stellt sich für Claus die Figur Müntzers als eine Persönlichkeit der Gegenwart dar. Eine historische Reflexion erfolgt in seinem Werk nicht.

Das neue Lutherbild

Martin Luther kommt im Geschichtsbild der DDR eine zwiespältige Rolle zu. Im Zuge des Jubiläumsjahres 1983 wurde versucht, die Stellung des Reformators neu zu bewerten, und man deutete die Reformation als Voraussetzung und Grundlage für die Bauernaufstände.³² Wenige Jahre zuvor, zum 450. Jubiläum des Wittenberger Thesenanschlags, war der Tenor noch ein anderer. Hier heißt es in einem Text von Gerhard Brendler *Warum feiert*

25 Gleichzeitig entstand *Paracelsische Landschaft*. Vgl. MON, Franz: Claus lesen. In: Schrift. Zeichen. Geste. Carlfriedrich Klaus im Kontext von Klee bis Pollock, Ausst.-Kat. der Kunstsammlung Chemnitz, hg. von Ingrid Mössinger und Brigitta Milde, Köln 2005, S. 39f.

26 Der vollständige Titel lautet: *Nach der Schlacht bei Frankenhausen, nach Thomas Müntzers Tod; die Idee aber der kommunistischen Revolution lebt weiter*, 1966.

27 Christa und Gerhard Wolf, Peter Böthing (Hg.): *Unsere Freunde, die Maler. Bilder, Essays, Dokumente*, Ausst.-Kat. Kurt Tucholsky Gedenkstätte Schloss Rheinsberg 1995, Berlin 1995, S. 185.

28 Am wichtigsten ist das Werk: BLOCH, Ernst: *Thomas Münzer als Theologe der Befreiung*. Frankfurt am Main, 1962.

29 MON, Claus lesen (wie Anm. 22), S. 39.

30 BLOCH, Ernst: *Das Prinzip Hoffnung*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1979. (GA 5) S. 1624.

31 Ebd.

32 Vgl. hierzu den Beitrag von Thomas T. Müller in der vorliegenden Publikation.

33 BRENDLER, Gerhard: *Warum feiert die Deutsche Demokratische Republik 450 Jahre Reformation?*, hg. von SED-Kreisleitung Wittenberg in Verbindung mit dem „Organisationsbüro zur Vorbereitung der 450-Jahrfeier der Reformation“ beim Rat des Kreises, Wittenberg 1967, S. 10.

34 BRENDLER, Gerhard: *Martin Luther. Theologie und Revolution. Eine marxistische Darstellung*, Köln 1983, zit. nach: ROY, Martin: *Luther in der DDR. Zum Wandel des Lutherbildes in der DDR-Geschichtsschreibung*, Bochum 2000, S. 191f.

35 *Martin Luther uns unsere Zeit*, druckgrafisches Mappenwerk mit 14 Künstlern aus Halle, im Auftrag des Rates des Bezirkes Halle und der Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg; *Grafische Blätter zur Martin-Luther-Ehrung 1983 in der DDR*, druckgrafisches Mappenwerk mit 7 Chemnitzer Künstlern, im Auftrag des Bezirks-Kunstzentrums Karl-Marx-Stadt; *Luther zu Ehren*, druckgrafisches Mappenwerk mit 8 Künstlern, hg. vom Reclam-Verlag, Leipzig.

36 Vgl. hierzu STREHLE, Jutta: „... ein Wagnis ersten Ranges“. *Martin Luther 1983. Lutherinterpretation in der bildenden Kunst der DDR*, in der vorliegenden Publikation.

37 STREHLE, Jutta: *Bildkommentar zu Heinz Zander, Martin Luther, Öl auf Hartfasse, 1982*. In: *Martin Luther 1983. Lutherinterpretationen in der bildenden Kunst der ehemaligen DDR*, Ausst.-Kat. der Lutherhalle Wittenberg, 1992, S. 21.

38 Lukas Cranach d. Ä. *Adam und Eva*, Öl auf Holz, 1528, Uffizien Florenz.



Abb.5: Carlfriedrich Claus, Nach der Schlacht bei Frankenhausen, nach Thomas Müntzers Tod; die Idee aber der kommunistischen Revolution lebt weiter, 1966, Feder, Tusche blau, beidseitig, auf Transparentpapier, Kunstsammlungen Chemnitz, Stiftung Carlfriedrich Claus-Archiv. Aus: Schrift. Zeichen. Geste. Carlfriedrich Klaus im Kontext von Klee bis Pollock, Ausst.-Kat. der Kunstsammlung Chemnitz, hg. von Ingrid Mössinger und Brigitta Milde, Köln 2005, S. 45.

die Deutsche Demokratische Republik 450 Jahre Reformation?: „Der Thesenanschlag Martin Luthers konnte gerade deshalb so einen nachhaltigen Widerhall finden, weil das deutsche Volk längst in Bewegung geraten war, weil es eine breite antifeudale Opposition gab.“³³ Wenige Jahre später schlug Brendler in seiner marxistischen Lutherbiografie ein anderes Bild vor, als er reformatorisches Gedankengut als die Voraussetzung der „Frühbürgerlichen Revolution“ bewertete: „Martin Luther löste durch seinen Kampf gegen das ‚internationale Zentrum des Feudalismus‘ (Friedrich Engels) die Reformation aus. Darin liegt sein bleibendes historisches Verdienst. Die Reformation wurde wesentlicher Bestandteil der beginnenden Revolution.“³⁴ Als Reaktion darauf sollte nun, wie im Vorfeld des Jubiläumjahres des Bauernkriegs 1975, diese Korrektur des Lutherbildes und der Rolle der Reformation über bildkünstlerische Auseinandersetzung bearbeitet und verbreitet werden.

Im Gegensatz zur Auseinandersetzung mit dem Thema Bauernkrieg ist die künstlerische Reflexion des Lutherbildes jedoch als eher zurückhaltend, sogar als verhalten zu bewerten. Bezeichnend ist die Themenwahl der druckgrafischen Mappenwerke³⁵ und Gemälde, die sich auffällig oft darauf konzentrieren, überlieferte Sprüche zu illustrieren oder aber ein distanzierendes Verhältnis zum Ausdruck zu bringen.³⁶ Nur wenige Künstler nehmen sich die Persönlichkeit des Reformators vor, wie etwa Heinz Zanders behäbiges Porträt (Abb. im Text Jutta Strehles), das auf die „zeitweilige Resignation des immer noch zweifelnden und grübelnden Luther [hindeutet].“³⁷ Uwe Pfeifers (geb. 1947) Bildlösung für sein im Auftrag des Rates des Bezirkes Halle entstandenes Triptychon *Tischgespräch mit Luther* (Abb. im Aufsatz Jutta Strehle) ist eine der wenigen großformatigen Arbeiten, die den Wandel des Lutherbildes in der DDR selbst thematisiert. Ausgangspunkt ist die von Martin Luther in Anspruch genommene Freiheit des im Wort Gottes gebundenen Gewissens und seine strikte Ablehnung des Einsatzes von Machtmitteln zur Durchsetzung kirchlicher Lehren, was ihn vormals zum symbolischen Widersacher Müntzers werden ließ. Pfeifer bezieht das Bildgeschehen in seine Gegenwart, lässt den Reformator gemeinsam mit Theologen, Politikern und Philosophen in einen Disput über die Umsetzung menschlicher Selbstbestimmung in Zeiten erstarrten Wettrüstens der Weltgemeinschaft treten. Ein in Camouflage gekleideter, am Tisch sitzender Soldat hat sein Maschinengewehr an seinen Stuhl gelehnt und scheint gerade auf Luther einzureden. Mit ruhiger Miene legt Luther eine Hand auf die Bibel vor ihm.

Die Tischszene flankiert Pfeifer mit zwei schmalen Tafeln: links ein nackter Mann mit Brille, rechts eine nackte, rauchende Frau, die Lukas Cranachs d. Ä. *Adam und Eva*³⁸ ähneln. Das erste Menschenpaar stellt Cranach kurz nach dem Sündenfall dar. Den Apfel vom Baum der Erkenntnis hält Eva mit deutlichen Bissspuren versehen noch in der Hand, beide bedecken ihre Scham mit einem Blätterzweig. Pfeifers Menschenpaar ist deutlich im reiferen Alter dargestellt. Der Mann hat Kopfhörer auf und scheint ihren Stecker in eine Buchse in den Mittelteil des Bildes zu stecken, um das Gesagte aufnehmen zu können. Das altarartige Bild ist im unteren Teil trapezförmig verlängert. Ein davorstehender Stuhl fordert den Betrachter auf, an der Diskussion teilzunehmen, sich an den Tisch zu setzen und – im Verbund von Politikern, Militärs und Wirtschaftsvertretern – das Gespräch mit Luther zu suchen. Ob aber die Geste des Reformators in Pfeifers Bild eine Beschwichtigung darstellt, die er wie einst den aufständischen Bauern in den Vortagen des Bauernkrieges entgegen brachte, oder ob er auf die Bibel verweist und damit seine theologischen Ideen mit den Anwesenden bereden will, oder ob Luther sich gar in einem Verhör befindet und einem schwörenden Zeugen gleich die Hand auf sein Buch senkt, wird offen gelassen. Pfeifer stellt eine Persönlichkeit in den Mittelpunkt seines Bildes, die vielschichtig und rätselhaft bleibt.

Die künstlerische Rezeption im Westen

Die Reflexion der Themen Bauernkrieg und Reformation ist im Westen Deutschlands bis 1989 weniger eindeutig kunsthistorisch zu identifizieren, dafür aber auf vielfältigere Weise zu finden. Eine Beweisfunktion für den „fortschrittlichen“ Bewusstseinsstand der gegenwärtigen Gesellschaft in Bezug auf historische Kräfte gab es im Vergleich zur Reflexionsgeschichte in der DDR nicht. Sicher ist allenfalls, dass die völlig andere gesellschaftliche Ordnung auch ein divergentes kulturelles Klima und Objektivationen in der bildenden Kunst provozierten. Ein mit der DDR-Kunst vergleichsweise wenig ausgebildetes Traditionsbewusstsein in Bezug auf die Freiheitsbewegungen in der deutschen Geschichte schloss lange Zeit eine intensive und kritische Beschäftigung aus. Im öffentlichen Bewusstsein und als künstlerisches Thema haben die Geschehnisse und Geschichten des Bauernkriegs bis etwa 1970 so gut wie keine Rolle gespielt.

Wenn sich Künstler mit dem 16. Jahrhundert beschäftigten, dann vor allem unter dem Gesichtspunkt der Reformationsepoche. Die philosophische Suche nach neuen Existenzdeutungen, die Proklamationen neuer Weltanschauungen, das Bestreben, nach den Erfahrungen des Dritten Reiches die geistige Tradition neu zu bestimmen, führten zur Auseinandersetzung mit der Zeit der Glaubensspaltung und der Verkündigung des neuen Evangeliums. Bildkünstlerische Themen stehen beispielsweise im Zusammenhang mit dem sogenannten Bildersturm von Andreas Bodenstein von Karlstadt, der mit seiner Schrift *Von abtuhung der Bylder* (1522) eine Ablehnung des christlichen Kultbildes zu erwirken suchte, das er als Ideologievermittler der römischen Kirche verstand. Auch Martin Luther kritisierte das Andachtsbild, das zur naiven Schaulbarkeit theologischer Zusammenhänge gebraucht würde. Stattdessen sah Luther Kunstbilder als Ding an sich und predigte: „Nicht von den Bildern droht die Gefahr, sondern von ihren abergläubischen Anbetern. Die Bilder sind nicht notwendig, sie sind frei, weder gut noch böse, man kann sie haben oder nicht haben.“³⁹ Luther stellte einen alternativen Bildgebrauch im Sinne eines „Merkbildes“⁴⁰ vor, das die Erinnerung an gepredigte Glaubenssätze wach halten sollte. Nicht Verinnerlichung war gefordert, sondern die möglichst sachliche und unverfälschte Vermittlung der neuen Lehre.

Neue Bilderstreiter

Einer Neudefinition wurde das Bild in der Kunst der Moderne seit der Avantgarde mehrfach unterworfen und musste sich gegen einige Bilderstürme behaupten – am meisten erschütterte die Aktion „Entartete Kunst“ der Nationalsozialisten 1937 das Bildverständnis der Moderne. Dem Kunstdiktat fiel vor allem der Expressionismus und der sozialkritische Realismus, aber auch die abstrakte Kunst zum Opfer. Gefördert wurden unter dem Nazi-Diktat vornehmlich gegenständliche Werke, die als Propagandavermittler wirken sollten. Dieser Sachverhalt führte für die westdeutsche Kunst nach 1949 dazu, sich weitgehend vom gegenständlichen Bild abzuwenden. Staatlich gefördert wurde nun vornehmlich die Abstraktion. Dieses Zusammenwirken lässt sich im Milieu der 1950er Jahre an den heftigen Kontroversen um die auf einmal öffentlich diskutierte Moderne ablesen. Willi Baumeisters Essay *Das Unbekannte in der Kunst*⁴¹ zur Unzeit der Nazi-Diktatur (Manuskript 1943/44) verfasst, wurde zu einem „Testament der Moderne“⁴² dieses neuen Kunstbegriffes. Seine Ausführung, der Gegenstand sei eine Belastung für die Kunst, eine Verschleierung der eigentlichen künstlerischen Urkräfte, verstärkte die Produktion nichtabbildender Arbeiten, verstärkte aber auch gleichzeitig die Ablehnung von allem Gegenständlichen. Die Moderne, die man nun mit der abstrakten Kunst identifizierte, habe sich in den 1950er Jahren endgültig durchgesetzt – von Realisten war nichts mehr zu erwarten.⁴³ So kamen Künstler, die von der nationalsozialistischen Kunstpropaganda diffamiert

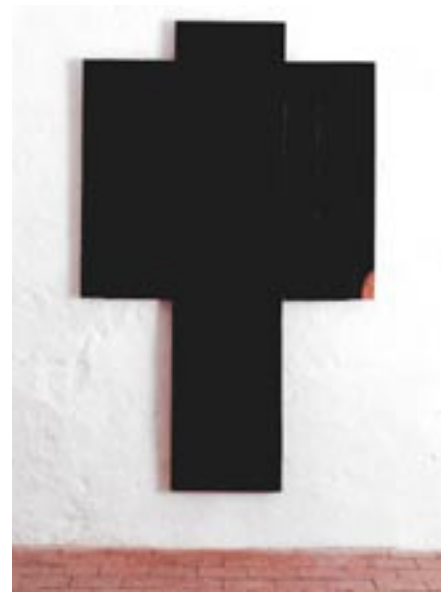


Abb.6: Arnulf Rainer, *Zugedeckter Christus*, Öl auf Holz, 1968. Aus: Arnulf Rainer. *Young Cross*, Houston 1992, S. 31



Abb.7: Wolf Vostell, *Coca Cola, Dé-coll/age* auf Hartfaser, 1961., Sammlung Ludwig Köln. Aus: Eckhart Gillen: *Feindliche Brüder? Der Kalte Krieg und die deutsche Kunst 1845–1990*, Berlin 2009, S.226.



Abb.8: Anselm Kiefer, *Bilderstreit*, Öl und Emulsion auf Leinwand, 1977–88, Sammlung Würth. Aus: Anselm Kiefer. *Werke aus der Sammlung Würth*, (Swiridoff), S. 34.

und verfolgt wurden – wie etwa Otto Dix, Karl Schmidt-Rottluff oder auch Gerhard Marcks –wieder nicht zum Zuge und wurden bei Großausstellungen wie der Hamburger Künstlerbundaussstellung 1953 ausjuriert.⁴⁴ Verbittert konstatierte der expressionistische Maler Carl Hofer die Kulturpolitik der Nachkriegszeit als „abstrakte SS“⁴⁵.

Diese Vernachlässigung des darstellend Bildlichen führte bei Arnulf Rainer (geb. 1929) zu einer Art künstlerischer Protestform, die sich zunehmend in seinem Werk zu einer ästhetischen Handschrift des Künstlers entwickelte. Seit Mitte der 1950er Jahre arbeitet Rainer nach dem Prinzip der „*Bilderbestreitung*“, und schon zu Beginn seines Schaffens stehen Kreuzformen und religiöse Kontexte im Zentrum, denen er seine Übermalungen zufügt (Abb. 6). Nicht das reine Auslöschen oder Übertünchen, wie es zu den schnellen Waffen der Bilderfeinde des 16. Jahrhunderts gehörte, steht für Rainer im Vordergrund dieser Technik. Sein Prinzip beinhaltet beides: das Abwenden vom kultischen Gegenstand Bild, aber auch die mystische, transzendente Dimension, das Verborgene zu veranschaulichen.⁴⁶ Das Verhüllen und Verbergen von Bildern – oder das Schließen von Altären zur Fastenzeit – entspricht dieser Technik der Beschwörung von gegenwärtigen, aber nicht sichtbaren Bildern. Rainer setzt diese Dialektik für das Kunstbild fort, indem er zugleich Bilder schafft, diese aber auch verweigert und zerstört. Zudem kommentieren Rainers Übermalungen den Konflikt einer öffentlichen Moderne-Diskussion. Denn seine Bilder sind informell-abstrakte, sogar konstruktive Arbeiten. Die Art der Pinselführung aber, mit denen er die Umriss des Übermalten umschreibt, führt eine erahnbare Gegenständlichkeit ins Bild zurück.

Zu einer wesentlich radikaleren Form der Bilderverweigerung und -zerstörung, seien es abstrakte oder gegenständliche, findet Wolf Vostell (1932–1998). Seine paradoxen „*Bilder*“ entstehen aus vorgefundenem Material, vornehmlich Werbeplakaten und Tageszeitungen. Durch Überklebungen und vor allem durch Abreißen entstehende Strukturen ergeben ein informelles Fragment, ein Palimpsest von Zeichen, deren Über- und Nacheinander sich zu einer neuen Gleichzeitigkeit vereinigt (Abb. 7). Wie einst der radikale Bilderstreiter Karlstadt sich gegen die Anbetung von Kultbildern aussprach und zu deren Zerstörung anstiftete, steht bei Vostell nicht nur Vernichten von Bildern seiner unmittelbaren, westlichen Gegenwartswelt im Zentrum. Seine dekonstruktiven Bildzerstörungen wenden sich ebenfalls gegen die Merz-Collagen Kurt Schwitters und damit gegen die Ikonen der Moderne.

39 Martin Luther Predigten am Dienstag und Mittwoch nach Invocavit, W.A., 10, III, S. 26 und 35, zit. nach HOFFMANN, Werner: Luther und die Folgen für die Kunst, Ausst.-Kat. der Hamburger Kunsthalle, hg. von dems., München 1983, S. 13.

40 Vgl. ULLMANN, Ernst: Von der Macht der Bilder – Kunst und Reformation, Akademie-Verlag, Berlin 1985, S. 20.

41 BAUMEISTER, Willi: Das Unbekannte in der Kunst, Stuttgart 1947.

42 RUHRBERG, Karl: Die unverbrauchte Moderne. Drei Jahrzehnte Gegenwartskunst. In: Westkunst. Zeitgenössische Kunst seit 1939, hg. von Laszlo Glozer, Ausst.-Kat., Köln 1981, S. 13–23, hier S. 21.

43 Vgl. HELD, Jutta: Adorno und die kunsthistorische Diskussion der Avantgarde vor 1968. In: Frankfurter Schule und Kunstgeschichte, hg. von Andreas Berndt u.a., Berlin 1992, S. 41–58, hier S. 45.

44 WEBER, Jürgen: Entmündigung der Künstler. Geschichte und Funktionsweise der bürgerlichen Kunsteinrichtungen, München 1979, S. 176.

45 BÄNSCH, Dieter: Die Fünfziger Jahre. Beiträge zur Politik und Kunst, Tübingen 1985, S. 209.

46 HOFFMANN, Luther und die Folgen (wie Anm. 38), S. 604.

Eine neue Form des Historienbildes entwickelte Anselm Kiefer (geb. 1945) in den 1970er Jahren und brachte mit ihm das Darstellende, aber auch historische Thema in die Kunst Westdeutschlands zurück. Sein seit 1976 entstandener Gemäldezyklus *Bilderstreit* erinnert an Luthers Idee eines „Merkbild“, das durch abwechselnde Kommentierung von Wort und Bild bestimmt ist. Selbst macht Kiefer jedoch kein Bild von den Hauptdarstellern seiner Gemälde. Er integriert ihre Namen im Bild, die Kiefers Bilderstreit in die Kontroversen des 8. und 9. Jahrhunderts verorten, an deren Anfang eine theologische Auseinandersetzung zwischen Bilderfreunden und -feinden über die Zulässigkeit von Gottesdarstellungen in Menschengestalt stand. Auf bildlicher Ebene geht die Berufung des Künstlers auf den Bilderstreit von Byzanz keineswegs hervor. Im Zentrum der Kompositionen ist eine Malerpalette platziert, aufgeteilt in Segmente und mit den Namen der historischen Streiterfiguren versehen (Abb. 8). Um die Palette stellt Kiefer Panzer auf, sie überführt die zwölfhundert Jahre alte Fragestellung nach der Macht oder Ohnmacht der Bilder symbolisch in die Epoche der Moderne. Die verkrustete Malschicht, in die Kiefer Sand, Erde und Stroh einarbeitet, vermittelt den für ihn typischen Duktus schwerer Scholle und verortet damit auch den Bilderstreit auf die Felder der Bauernkriegsaufstände des 16. Jahrhunderts. Kiefer geht es in seinem Bilderzyklus weniger um die Darstellung eines historischen Ereignisses, sondern um die Versinnlichung seines künstlerischen Themas Kunst und Macht, bei dem es auch um die Rivalität von „Bild und Wort“ geht: „*Wie sich das Bild gegen die Bevormundung durch das Wort behauptet, wie es unterliegt oder siegt, das ist eine Geschichte der Kunst.*“⁴⁷

Neue Bauernkriege

Das Geschichtsbewusstsein in der Bundesrepublik auf neue Weise zu entwickeln, hatte an prominenter Stelle Bundespräsident Gustav Heinemann um und nach 1970 mehrfach öffentlich gefordert. Traditionspflege solle kein Privileg konservativer Kreise sein, sondern die Geschichte deutscher Freiheitsbewegungen und die Tradition demokratischer Kräfte sollten stärker als bisher das Geschichtsverständnis einer breiten Öffentlichkeit prägen und das historische Selbstverständnis des Staates bestimmen. Neben Heinemann wurden auch andere Stimmen hörbar, die mit Bedenken auf Arbeit der DDR-Geschichtsschreibung hinwiesen, die Themen in ihrem Sinne beanspruchte und die Diskussion besetzte, was unter anderem für die bürgerlichen Revolutionen von 1525 und 1848 galt. Für die Kunst konstatierte man eine selbstbewusste Reflexion der Geschichte, die der auf konzeptuelle und abstrakte Formensprache konzentrierten westdeutschen Kunst zunehmend eine wirkungsmächtige Konkurrenz wurde. Günter Grass reflektiert 1983: „*Es läßt sich gröber und genauer nicht sagen: In der DDR wird deutscher gemalt. Dieser Staat und seine Bürger tragen sichtbar schwerer und ausfluchtsloser an der deutschen Vergangenheit. Was immer man dort in das mal ‚klassisch‘, mal ‚humanistisch‘ genannte ‚Erbe‘ hineininterpretiert hat, auf jeden Fall wurde die Erblast erkannt und angenommen.*“⁴⁸

In den frühen 1970er Jahren wurden die Anschauungen Gustav Heinemanns von einer geradezu gegenläufigen politischen Gruppe aufgegriffen und für ihre Kritik an Staat und Gesellschaft in der Bundesrepublik vereinnahmt. Ausgehend von der Idee, Geschichte als emanzipatorischer Prozess zu begreifen, wurden die Ereignisse von 1525 zum Vorbild einer Systemkritik an gegenwärtigen Verhältnissen in der BRD und die historischen bäuerlich-plebejischen Kräfte in den Dienst einer auf Veränderung der bestehenden Verhältnisse zielenden Gesinnung auch in Westdeutschland gestellt. Dadurch konnte es geschehen, dass je nach Perspektive der Bauernkrieg als Begründung eines in Traditionen wurzelnden Demokratiebewusstseins oder zum Vorbild revolutionärer Veränderungen in der Gegenwart wurde. Durch die Studenten- und



Abb.9: HAP Grieshaber, *Der Bauernkrieg im Taubergrund*, Titelholzschnitt zur gleichnamigen Broschur, 1975

47 HOFFMANN, Luther und die Folgen (wie Anm. 38), S. 23ff.

48 GRASS, Günter: *Sich ein Bild machen*. In: *Zeitvergleich. Malerei und Grafik aus der DDR*. Eine Verkaufsausstellung des Staatlichen Kunsthandels der DDR in Zusammenarbeit mit der Galerie Brusberg, Hannover, Hannover 1983, S. 12.

49 DEGENHARDT, Franz Josef: *Das ist die Ballade vom Bauernführer Joß Fritz oder Legende von der revolutionären Geduld und Zähigkeit und vom richtigen Zeitpunkt*. In: ders.: *Laßt nicht die roten Hähne flattern, ehe der Habicht schreit*. Lieder mit Noten, Reinbek 1976, S. 7–12.



Abb.10: Albert Kapr, *Dran, dran, weil ir tag habt*, Titelholzschnitt zur Grafikmappe, 1975. Foto. Pennewitz

Bürgerbewegungen Ende der 1960er Jahre und der Entwicklung außerparteilicher politischer Protestformen avancierten die Ereignisse und Personen des Bauernkriegs somit zu wichtigen Identitätsstiftern, die in hohem Maße gegenwartsbezogen interpretiert wurden und künstlerisch wie literarisch Bearbeitung fanden.

In literarischer Form wurde beispielsweise der Bauernkrieg in Protestsongs aktualisiert, wobei das Geschichtsbild der Intention und den Erfordernissen des jeweiligen Protestes angepasst wurde. In zur Gitarre gesungenen Erzählgedichten artikulierten Dieter Süverkrüp und Franz Josef Degenhardt ihre intellektuell-politische Unzufriedenheit und rebellierten gegen das ökonomische und gesellschaftliche System der Bundesrepublik. In seiner Ballade *Joß Fritz*⁴⁹ beschäftigte Degenhardt sich 1973 mit der Gründerfigur der Bundschuh-Aufstände in Süddeutschland. Über den populären Volkshelden versuchte der Dichter und Liedermacher sein politisches Engagement darzustellen und spielte auf studentisch-intellektuelle Protestbewegungen an. Veranlasst durch verstimmte Reaktionen auf eine Freilichtaufführung von Degenhardts Ballade, bei der auch aufbegehrende Bauern auftraten, entstand 1975 die Publikation *Der Bauernkrieg im Taubergrund 1525–1975*⁵⁰ mit einem doppelseitigen Originalholzschnitt (Abb. 9) HAP Grieshabers (1909–1981), den der Künstler den Herausgebern der „guten Sache wegen“ überließ. Die versammelten Texte, aber auch Grieshabers Holzschnitt machen die Problematik der Bauernkriegsrezeption in der Bundesrepublik deutlich. In persönlicher und lokaler Betroffenheit wird versucht, die geschichtliche Distanz zu 1525 zu überbrücken, sich mit dem „kleinen Mann“ von damals zu identifizieren und aufklärerisch zu wirken. Das Problematische dieser Vereinnahmung des Bauernkriegsthemas ist das Negieren der Historizität des Bauernkriegsgeschehens zugunsten einer Analogisierung mit den Gegenwartszuständen. Das barg allerdings auch eine Chance in sich, die kritische Vergangenheitsperspektive auf aktuelle Probleme zu lenken.

Bauernkrieg – ein gesamtdeutsches Thema

Über mehrere Jahre hinweg setzte sich der Holzschneider HAP Grieshaber mit dem Deutschen Bauernkrieg auseinander. Selbst Nachfahre von Bauern und aus der Landschaft der schwäbischen Bauernaufstände stammend, hat er das Elend ihrer Unterdrückung vor allem im Umfeld des 1975 auch in Westdeutschland begangenen Jubiläums thematisiert. Im Leipziger Reclam Verlag erschien im selben Jahr die Grafikmappe *Dran dran weil ir Tag habt*⁵¹ (Abb. 10) mit Gedichten von Volker Braun, Günter Kunert und Margarete Hannsmann, Lithografien von Bernhard Heisig sowie Holzschnitten von HAP Grieshaber und Albert Kapr. Als gesamtdeutsches Projekt angelegt, vereinen sich hier auf der Ebene von Kunst und Literatur das gegenläufige Geschichtsbewusstsein in Ost- und Westdeutschland in einem einmalig gebliebenen Projekt. Eine solche Mappe „*habe in der Luft gelegen*“⁵², antwortet Grieshaber in der Rückschau auf eine Frage, wie es zu der Zusammenarbeit kam. Als „*Mauerspringer*“⁵³ lag ihm über seine gesamte Schaffenszeit hinweg daran, die Unteilbarkeit deutscher Kunst und Literatur immer wieder aufs Neue zu thematisieren.

Auf formaler Ebene stellt die Mappe eine Konfrontation dar. Grieshaber ballt in seinen Holzschnitten die Bauernhaufen zu einer gesichtslosen Masse zusammen, und zwar als *Hellen lichten Haufen*, als *Hellen christlichen Haufen* und als *Schwarzen Haufen*, die sämtlich in Schwaben lagerten (Abb. im Text von Daniela Tandacki). Bernhard Heisig (1925–2011), dessen Auseinandersetzungen mit dem Thema Bauernkrieg sich auf die Kreidelithografien in dieser Mappe beschränken, individualisiert das Einzelschicksal. In einer dramatischen Zuspitzung durchbohrt auf einer der beiden Arbeiten eine Lanze den Körper eines Bauers (Abb. 11). Zu seinen Füßen liegt ein Ritter, der ebenfalls in der Schlacht gefallen zu sein scheint. Heisigs Arbeit bezieht sich

50 HABERMANN, Willi (Hg.): *Der Bauernkrieg im Taubergrund*, Volkshochschule Bad Mergentheim Bad Mergentheim, 1975.

51 *Dran dran weil ir Tag habt*. Mappe mit Gedichten von Volker Braun, Günter Kunert und Margarete Hannsmann, Lithografien von Bernhard Heisig sowie Holzschnitten von HAP Grieshaber und Holzschnitt-Schriftblättern von Albert Kapr, hg. von Lothar Lang und Hans Marquardt, Verlag Philipp Reclam jun., Leipzig 1975.

52 Grieshaber zum Bauernkrieg. Interview mit der Zeitschrift *Sonntag*. In: HAP Grieshaber, *Ausst.-Kat. der Staatlichen Kunsthalle Berlin*, 1977, S. 308.

53 GRASS: *Sich ein Bild machen* (wie Anm. 47), S. 13.

auf das Scheitern beider Seiten, auf das menschliche Schicksal allgemein, was sich individuell auf den Schlachtfeldern der Bauernaufstände entschied. Somit trennt die inhaltliche, aber auch die formale Auseinandersetzung mit dem Thema die beiden Künstler. Wo Grieshaber expressiv monumental ist, sich einen konstruktiven, additiven Prinzip bedient und dadurch den Eindruck unüberwindbarer Gewalt evoziert, dramatisiert Heisig mit einem darstellenden Instrumentarium und lässt das Geschehen zu einem epischen, facettenreichen Schauspiel werden. Das anonyme Volk steht der benennbaren und durchleb- baren Einzelszene gegenüber.

Dieser Unterschied verdeutlicht beispielhaft die Gegenläufigkeit der künstlerischen Sprache in Deutschland während der Teilung. Grieshaber ging es in seiner Kunst weniger um das einzelne, historisch verortbare Ereignis aus der Zeit des Bauernkriegs. Die Dualität der beiden Seiten, das Moment des verzweifelten Kampfes zwischen Bauern- und Fürstenheeren und die letztendliche Niederlage, lässt der Holzschneider außen vor und ist in seiner Darstellung eindeutig auf der Seite der Bauern, stellt ihre Ent- und Geschlossenheit in den Mittelpunkt. Grieshabers Holzschnitte sind damit auch Instrumente einer gegenwartspolitischen Kritik. Heisig dagegen ist in seiner Bildsprache erzählerischer, er holt den Kampf direkt an den Betrachter heran und macht das gezeigte Geschehen zu einem allgemein menschlichen Drama. Eine Wertung, ein Schlagen auf die Seite der Bauern bleibt in Heisigs Bild weitgehend aus. Die dynamisch-expressive Bildkomposition stellt der Leipziger Maler und Grafiker in das Zentrum seiner Szene. Wie auch Werke anderer hier beschriebener Positionen, nutzt Heisig das historische Thema, um in dieser Nische seine individuelle künstlerische Bildsprache zum Ausdruck zu bringen – und bleibt letztlich unpolitisch.

Resümee

Nähert man sich zentralen Ideologie-Themen der DDR, wobei Bauernkrieg und Reformation nur einen und nicht einmal zentralen thematischen Kreis bilden, erwartet man den gravierenden, kulturpolitischen Einfluss des normenden Sozialistischen Realismus – und man findet ihn auch, vergleicht man auf formaler Ebene die politischen Forderungen mit einer Vielzahl künstlerischer Ergebnisse. In der klischeehaften Schubladenordnung von „Staatsauftrag“, „Eigenauftrag“ oder gar subversiver, systemunterlaufender Kunst fällt allzu oft ein vorschnelles Urteil. Auch ohne den Künstlern im einzelnen eine kritische oder loyale Haltung zum DDR-Staat unterstellen zu müssen, entstanden – auch im „Staatsauftrag“ – bis 1989 Werke von hoher Eigenständigkeit, die sich unter keinem einheitlichen ideologischen Dach subsumieren lassen. Eine apodiktische Aussage, dass Kunstwerke, die ideologische Themenkreise bearbeiten und zudem im Staatsauftrag entstanden, auch tatsächlich politische Instrumente darstellen, lässt sich nicht sicher treffen. Ganz im Gegenteil eröffnete sich mit der Bearbeitung historischer Themen für Künstler in der DDR eine Nische künstlerischen Frei- raums, in der über das Vehikel des geschichtlichen Zitats individuelle Auseinandersetzungen bis hin zu systemkritischen Ideen verarbeitet wurden.

In der westdeutschen Kunst zeigt sich kaum eine zusammenfassbare Motivation, warum sich Künstler mit den Themen Bauernkrieg und Reformation auseinandersetzen. Aber es lassen sich Positionen benennen, bei denen sich Künstler auf unterschiedlichste Weise mit der Reformationsepoche als Themen- und Motivfundus auseinandergesetzt haben und es neben vielen weiteren historischen und kunsthistorischen Zitate in die gegenständliche, aber auch abstrakte Bildsprache einfließen ließen. Eine historische Reflexion ist hier nicht zwingend als Ausgangspunkt der künstlerischen Bearbeitung zu begreifen, sondern eher eine Thematisierung der Gegenstandsverhältnisse. Das Aufgreifen der Themenkreise bleibt somit auch in der kommenden künstlerischen Auseinandersetzung ein vielschichtig deutbares Motiv.



Abb.11: Bernhard Heisig, o.T., Kreidelithografie, 1975. Foto: Pennewitz