

## Wolfgang Mattheuer. Die politische Landschaft

von Anja Hertel

*„Aus seinen Landschaften ist alles entstanden. [...] Seine politischen Visionen, seine Anklagen, sein Aufruhr, seine Erweckungsrufe.“*

(Heinz Schönemann)

Seit Mitte der 60er Jahre schuf der Maler Wolfgang Mattheuer Landschaftsbilder, die nicht einfach nur die Natur ‚abbildeten‘. In seinen Gemälden spielen immer auch die Reflexionen und Ideen eine Rolle, die er beim Betrachten einer vertrauten Landschaft entwickelte. In den 70er Jahren nehmen seine Landschaftsmotive symbolische Bedeutung an, wie sein berühmtes Bild „Hinter den sieben Bergen“ (1973) exemplarisch demonstriert: Eine endlose Straße führt auf eine Bergkette zu, hinter der sich eine Luftballon schwingende Freiheitsgöttin erhebt: eine trügerische Illusion oder eine Hoffnungsträgerin? Was erwartet den Fahrer hinter dem Horizont? Der Westen oder die bessere sozialistische Gesellschaft? Der Künstler selbst antwortet vieldeutig: *„'Hinter' den Bergen liegt das Bedenkenswerte und das Gesprächswerte, nicht ‚davor‘“*. Mit Hilfe dergleichen verschlüsselter und ambivalenter Bildmotive entwickelte Mattheuer einen Weg, politische Praxis in der DDR kritisch in Frage zu stellen sowie Engstirnigkeit oder Biedersinn anzuprangern. Dies bezeichnet auch sein berühmtes Gemälde „Horizont“ (1970), auf dem im Vordergrund einer hügeligen Landschaft ein befriedigt zurückgelehntes Bürokratenpaar sitzt, welches sich aus dem immergleichen Einheitsbrei sozialistischer Presse ernährt. Aus der Stagnation scheinen die gesättigten und in behaglicher Zufriedenheit grinsenden Herren – Mattheuer selbst bezeichnet sie als *„eingenistete Figuren des Negativen“* – ihre Bestätigung zu erhalten. Im Hintergrund streben junge Paare auf einen hell erleuchteten Horizont zu, sie überschreiten ihn, lassen sich nicht durch Ungewissheiten oder Risiko davon abhalten, etwas zu wagen. Das Gemälde musste 1972, nachdem es von der Jury genehmigt wurde, auf Wunsch von Leipziger Bezirksfunktionären aus der gut besuchten 8. Bezirkskunstausstellung Leipzig wieder entfernt werden. Mattheuer beklagte die *„widerliche Art und Weise“* dieses Vorgangs. Das Ministerium für Kultur scheute sich jedoch nicht, eben dieses Bild – quasi als Aushängeschild kritischer Kunst in der

DDR – für die sensationelle documenta 6 in Kassel 1977 zu bestätigen. Nach ‚außen‘ wollte die DDR offenbar den Eindruck von der ‚Breite und Vielfalt‘ vermitteln, wie sie Erich Honecker auf der 4. Tagung des ZK im Dezember 1971 propagierte: Es könne *„keine Tabus auf dem Gebiet der Kunst“* geben.

Mattheuer traf mit seinen Bildern den Nerv der Zeit: Die sozialistische Utopie von Fortschritt und Aufbau führte in den 70er Jahren bei vielen anfänglichen Anhängern zu Enttäuschung und Resignation. Auch Mattheuer hatte sich 1956 bei seinem Parteieintritt in die SED zu einem demokratischen Sozialismus bekannt, fühlte sich jedoch durch die Realität enttäuscht und betrogen: *„Sie, die Partei, braucht das sich selbst bestimmen wollende Individuum nicht. Sie wähnt sich allwissend und allmächtig und spricht nur ungern mit nicht jubelnden Genossen. Ich kann nicht jubeln und kann auch nicht Ja sagen, wo Trauer und Resignation, Mangel und Verfall, Korruption und Zynismus, wo bedenkenloser, ausbeuterischer Industrialismus so hochprozentig das Leben prägen und niederdrücken“*, schreibt er in seiner Austrittserklärung aus der Partei 1988. Die gleiche Wortwahl fand er bereits in den 70er Jahren in Briefen, Tagebuchnotizen und selbst in offiziellen Gesprächen drückte er seine Kritik immer wieder deutlich aus. Dies lenkte die Aufmerksamkeit der Stasi auf Mattheuer, sein Haus wird auf Anraten des IM „Fritz“ (Dr. Fritz Donner, Mitarbeiter im Ministerium für Kultur) 1975 verwandt und in den Stasiakten häufen sich die Warnungen vor dem „gefährlichen Mattheuer“.

Seine Bildparabeln stellen ein gutes Beispiel kritischer Stellungnahme zum real existierenden Sozialismus mit weit reichender Wirkung dar. Einerseits handelt es sich um metaphorisch transformierte Landschaftsmotive wie etwa das Horizont- oder die Straßenmotiv, andererseits um symbolische und allegorische Szenen der Ikarus- oder Sisyphosmythen, die in Landschaftsräumen eingebettet sind. Im Zentrum der Dissertation steht die Analyse ausgewählter Landschaftsmotive in den Gemälden Wolfgang Mattheuers im Zeitraum von 1968 bis 1981, die auf ihren politisch-kritischen Gehalt untersucht werden. Diesem *analytischen* Teil ist ein *theoretischer* Teil vorangestellt, in dem das Thema in einen größeren kunsthistorischen Zusammenhang eingebettet wird: Was ist eine ‚politische Landschaft‘ und welche Definitionen erhielt sie in der Kunstgeschichte seit dem Mittelalter? Welche Formen politischer Landschaft als Genre der Kunst gibt es? Und wie ist politische Landschaftsmalerei in der DDR zu differenzieren?

Der Begriff der ‚politischen Landschaft‘ scheint zunächst durch seine enge Verflechtung mit dem nationalsozialistischen Vokabular negativ besetzt zu sein. Die Vorsicht im Umgang mit dem Landschaftsbegriff übertrug sich auch auf die bildende Kunst und die Landschaftsmalerei nach 1945: „*Die inhaltliche Belastung des Begriffes ‚Landschaft‘ in der Zeit des Dritten Reiches erklärt zur Genüge die Reserve, mit der sich die bildende Kunst nach 1945 diesem Thema wieder näherte.*“ (Renate Trnek) Doch in jüngster Zeit erschienen Studien, die das Begriffspaar auf seine allgemeinmetaphorische Verwendung ausweiteten: Eigenschaften einer Landschaft – ihr Geplantes, ihr Gestaltetes und Geordnetes, ihr „dreidimensionales Komplexes“ im Wechselspiel mit ihrer Natürlichkeit, die auch Unkontrolliertes, Wildwuchs und Nichtlinearität impliziert – werden im übertragenen Sinne auf das Politische projiziert. Im umgekehrten Sinne versteht der Kunsthistoriker Martin Warnke unter der politischen Landschaft die bildkünstlerische Darstellung von Orten, die „Ergebnisse politischer Entscheidungen“ bereits in einfachster Erscheinung veranschaulichen: Grenzen, Straßen, Brücken sind oft Produkte eines politischen Auftrags und nehmen in Landschaftsbildern Stellung zum jeweils politisch Gegebenen. Bereits in der profanen Malerei des Mittelalters bezweckten Landschaftsdarstellungen in Kalenderbüchern oder auf Wandbildern häufig die Repräsentation von Herrschaft und Besitz, sie demonstrierten die (agrar)-wirtschaftliche Blüte eines Landes. In der – kunsthistorisch vielseitigen – Tradition solcher *repräsentativer* politischer Landschaftsbilder stand die offiziell propagierte Landschaftsmalerei der DDR: Entsprechend dem politischen Aufbauprogramm der 50er Jahre sollte Landschaftsmalerei die schöne, unter sozialistischem Regime erblühende, in den 60er Jahren die von industrieller Produktion geprägte Landschaft demonstrieren. Dieser von Betrieben und Institutionen in Auftrag gegebenen Landschaftsmalerei zum Zwecke propagandistischer Repräsentation – vornehmlich Tagebauszenarien und Industriepanoramen – stand eine zweite Entwicklung gegenüber, die sich mit *kritischer* Landschaftswahrnehmung beschäftigte: Bereits in den 60er Jahren sind erstmals Landschaftsbilder in den großen DDR-Ausstellungen zu sehen, die landschaftliche Deformation, Zerstörung und Umweltbelastung thematisierten. Das Bild „Mansfelder Landschaft“ von Wilhelm Schmied, das auf der 5. Kunstausstellung der DDR 1962 in Dresden gezeigt wurde, stellt eine massive Bergbauhalde erstmals in den Zusammenhang einer weitläufigen Landschaft. Die aufgewühlte Erde wirft bedrohliche Schatten auf das Dorf im Mittelgrund, während der Ausblick in die Ferne

von qualmenden Schornsteinen verstellt wird. Der sozialistisch reine Titel verdeckt hier den ambivalenten Inhalt des Bildes.

Wurde der Landschaft offiziell so wenig Bedeutung zugesprochen, dass gerade in ihr Künstler unter dem Deckmantel ihrer vermeintlichen Harmlosigkeit kritisch zur realen ökonomischen, umweltpolitischen und gesellschaftlichen Situation der DDR Stellung nehmen konnten? „*In Zeiten des Verfalls sind Landschaften wichtig*“ trifft es der DDR-Schriftsteller Heiner Müller auf den Punkt. Tatsächlich wandten sich die Künstler immer häufiger der Landschaftsmalerei zu, je fragwürdiger sich das fortschrittliche Planungsmodell eines sozialistischen Aufbaus erwies. Künstler wie Doris Ziegler, Günther Thiele und Kurt Donis sahen in der Landschaftsmalerei eine Fluchtmöglichkeit aus den stringenten Regeln des sozialistischen Realismus, denn immerhin ließ sich der Ruf nach Parteilichkeit und aktivistischem Fortschrittsglauben auf diese Weise leicht umgehen. Auch die offensichtlichsten Auswirkungen des auf extensives Wachstum ausgerichteten Planungsmodells des „Neuen ökonomischen Systems“ von 1963 ließen sich zuerst an der Landschaft ablesen. Publikum und Künstler fanden so den ‚stillen‘ Weg zu einem Dialog, der offiziell nicht geführt werden durfte: „*Das Publikum hatte gelernt, auch in stillen Landschaftsbildern laute und klare Botschaften zu vernehmen*“. So wurde Wolfgang Mattheuers „Bratsker Landschaft“ (1967) zu einem der ersten Landschaftsbilder, welches zu dieser Zeit beispiellos diskutiert wurde: der Kunstkritik fiel es schwer, einer öden Wüstenlandschaft mit abgeholzten Bäumen und dunstigem Qualm im Hintergrund einen positiven Fortschrittsgedanken ‚anzudeuten‘.

Den Höhepunkt der kritischen Symbolisierung von Landschaften markieren exemplarisch die Exponate auf der 8. Kunstausstellung der DDR 1977 in Dresden: Uwe Pfeiffer, Nuria Quevedo und immer wieder Wolfgang Mattheuer fanden Bildmotive, die einem zunehmend gebildeten Kunstpublikum wie Ironisierungen des sozialistischen Optimismusbildes vorkommen mussten: so zum Beispiel der im abgestorbenen Geäst einer endlos öden Landschaft hängen gebliebene, maskenhaft grinsende Drache, der trotz seiner (und der ihm umgebenden Landschaft) aussichtslosen Situation kopfüber weiterlachen muss (Uwe Pfeiffer: „Abgerissener Drache“, 1976).

Wolfgang Mattheuers politisch-kritische Landschaftsmalerei rückt im analytischen Teil der Arbeit in den Mittelpunkt. Der Künstler malte vor allem seit Mitte der 60er

Jahre Landschaften, die zum einen durch ihre kritische Widerspiegelung einer realen Landschaft unter sozialistischer Oberherrschaft (das sächsische Vogtland um Reichenbach), zum anderen durch ihre symbolische Aufladung immer wieder ins Kreuzfeuer der Kritik gerieten. Mehrfach stellte man seine positive Einstellung zur DDR in Frage, nannte ihn einen Querulanten und Doppelzüngler. Seine Bilder sprechen eine differenziertere Sprache. Bei genauer Betrachtung wird deutlich, dass sie die Hoffnung auf eine bessere Zukunft mit unzweideutiger Kritik an den realen Verhältnissen in der DDR vereinen – und diese artikuliert Mattheuer seit den 70er Jahren immer wieder öffentlich. Das oben genannte Bild „Hinter den sieben Bergen“ zeigt zwar die A75 im sächsischen Vogtland, die über die Talsperre Pöhl Richtung Hof führt, aber es soll nicht die „Sehnsucht nach dem Westen“ demonstrieren. 1969 hatte Mattheuer einen ersten Holzschnitt mit dem Bildmotiv angefertigt und dazu ein Gedicht verfasst:

*„Hinter den Bergen spielt die Freiheit.  
Hinfahren sollte man.  
Sehen müßte man's  
mit eigenen Augen,  
das Schöne;  
die Freiheit spielt mit bunten Luftballons.  
Und andere fahren hin mit Panzern und Kanonen - -  
um nachzuschauen.  
Und die Freiheit  
spielt nicht mehr am Himmel:  
dort schiebt der Wind die Wolken.“*

Bild und Gedicht spielen auf die gescheiterte Revolution in Prag 1968 an. Der Versuch, Demokratie zu fordern wurde im „Prager Frühling“ blutig niedergeschlagen. Die verlockende Freiheit stellt Mattheuer als eine verführerische Göttin dar, die zurückzuführen ist auf Eugène Delacroix' berühmtes Bild „Die Freiheit führt das Volk auf die Barrikaden“ (1830). Auf Mattheuers Bild ist die personifizierte Freiheit jedoch nicht mit Trikolore und Gewehr dargestellt, sondern trägt einen Blumenstrauß und Luftballons. Eine „Fata Morgana“ ist sie, so wie sie auch auf der ersten Skizzenzeichnung zum Gemälde von Mattheuer betitelt wird. Eine Verheißung also, die zunächst Hoffnung keimen lässt, welche jedoch zu platzen droht wie die Luftballons in ihrer Hand. Mattheuer war schockiert über den Ausgang der Prager

Ereignisse. Nach 1968 begann er, Allegorien und Metaphern für den scharfen Gegensatz von Hoffnung und Realität zu schaffen. In der Landschaft gelingt ihm das – nach eigener Aussage – am besten. In einem Interview antwortet er auf die Frage nach dem sichtbaren Gegensatz zwischen stimmungsvoll-heiterer Landschaft den grübelnden Menschen und den zerborstenen Dingen darin: *„Wenn mir keine Bilder der Harmonie mehr gelingen, dann sind auch die Problem- und Protestbilder falsch. Die spannungsvolle Reibung zwischen Übereinstimmung und Protest, zwischen Ja und Nein schärft den Blick für Wahrheiten.“*

In der Arbeit werden die Motive Horizont, Straße, Fenster, Garten, Insel, Himmel und Gewitter untersucht. Welche historischen Aussagen treffen die Motive, insbesondere im politischen Bereich? So steht etwa ein Gewitter für politische Sturmzeiten, die in der Hoffnung nach der aufatmenden ‚Ruhe danach‘ mitschwingt. Ein Beispiel aus der Kunstgeschichte ist das Bild „Erwartung“ von Richard Oelze (1934): eine Gruppe von Menschen steht verharrend in einer trüben Landschaft vor der in der Ferne bedrohlich aufziehenden Gewitterfront, die nachweisbar auf das gerade an die Macht gekommene nationalsozialistische Regime anspielt. Wolfgang Mattheuers Bild „Gewitter vor Schöneck“ (1980) zeigt hingegen das bereits ausgebrochene Gewitter mit schneidendem Blitz und herabrauschendem Regen über einer vogtländischen Dorfkirche. Ebenso taucht das Motiv in dem Gemälde „Blitz aus heiterem Himmel“ (1972) und „Was nun?“ (1980) auf. Letztgenanntes zeigt eine Reihe von unschlüssig dastehenden oder resigniert zusammengesunkenen Menschen, die auf einem kleinen Stück Holz auf dem Meer treiben: In der Ferne zieht ein Gewitter auf. Welche Hoffnung besteht noch? Die auf der Insel gefangenen sind dem Unwetter ausgeliefert, sie wurden ihrem Schicksal auf Gedeih und Verderb ausgehändigt. Die Insel: die DDR? Das Gewitter: die Auswirkung einer gescheiterten Utopie?