

Barbara Steiner

BENUTZTE KUNST (Tilo Schulz)

FORMSCHÖN von Tilo Schulz folgt unmittelbar auf eine Präsentation von rund 50 Werken, hauptsächlich der abstrakten Kunst, die der Galerie für Zeitgenössische Kunst vom Kulturkreis der deutschen Wirtschaft übergeben wurden. Es handelt sich um jene Werke, die in der DDR einst zum Feindbild „im imperialistischen Kampf“¹ hochstilisiert wurden, 2 bzw. 6 Jahre² nach der Wende als Dauerleihgaben in die neu gegründete Galerie für Zeitgenössische Kunst Leipzig kamen und im November 2006 als Schenkung in die Sammlung eingingen. Sie sind Teil der außergewöhnlichen Gründungsgeschichte des Hauses und werden heute in aktuelle Diskurse eingebunden, die u.a. das Verhältnis von Kunst und Ökonomie aus unterschiedlichen Perspektiven beleuchten.

Die Galerie bietet also einen inhaltlich geeigneten Rahmen, sich aus der Perspektive zeitgenössischer Kunst mit den Themenkomplexen Formalismus und Realismus auseinanderzusetzen. Tilo Schulz tut dies aus der Distanz eines 1972 in der DDR Geborenen und blickt, aus einer Mischung von persönlicher Erfahrung und der Kenntnis diskursiver Auseinandersetzungen der Nachwendezeit, auf Debatten, die man in beiden deutschen Staaten holzschnittartig führte. Diese Stereotypisierung bildet den Ausgangspunkt von FORMSCHÖN und wird in einen visuellen Parcours übersetzt, in dessen Verlauf sich Oppositionen wie etwa von Abstraktion und Figuration, Formalismus und Realismus, Form und Inhalt, freier und angewandter Kunst, Männlich und Weiblich hin zu komplexen Verflechtungen verdichten.

Sowohl in der DDR als auch in der BRD war die Instrumentalisierung der Kunst durch den jeweils anderen Thema: Standen auf der einen Seite politische Gängelung der Kunst durch Partei und Staat als Vorwurf im Raum, so wurde auf der anderen Seite die Unterstützung und Manipulation der Kunst durch Unternehmer, Kirche und westliche Besatzungsmächte problematisiert. Debatten über die Freiheit des Denkens und Handelns, im Faschismus beschränkt, behindert und verfolgt, verschärften sich Ende der 40er Jahre vor dem Hintergrund der Frage nach dem Nutzen der Kunst bzw. des Künstlers für die Gesellschaft. In einem Streitgespräch in der Zeitschrift "bildende kunst" zwischen Karl Hofer, Direktor der Hochschule für Bildende Künste in Berlin-Charlottenburg, und Oskar Nerlinger, Professor an eben dieser Hochschule, kritisierte Nerlinger 1948 die Abseitigkeit des Künstlertums, während Hofer jegliche Forderung außerkünstlerischer Art an die bildende Kunst ablehnte.³ Hier manifestierte sich ein Konflikt, der mit der Autonomwerdung der Kunst im späten 18. Jahrhundert einsetzte und

¹ Der Kampf gegen den Formalismus in Kunst und Literatur, für eine fortschrittliche deutsche Kultur, Entschließung des Zentralkomitees der SED auf der Tagung vom 15.-17.3.1951, S. 154

² 1992 wurden in einem offiziellen Akt drei Werke an den Förderkreis der GfZK übergeben, 1996 weitere.

³ Carl Hofer, Kunst und Politik, S. 20-22, Oskar Nerlinger, Politik und Kunst, S. 23-25, in: bildende kunst, jg. 2, H. 10, 1948

geradezu zwangsläufig Fragen nach ihrem gesellschaftlichen Stellenwert aufwarf: Wie viel Autonomie braucht die Kunst bzw. wie viel verträgt sie, was können/wollen KünstlerInnen für eine Gesellschaft leisten und wo müssen sie sich widersetzen, um nicht einverleibt zu werden. Hans Sedlmayr, ein Kritiker autonomer Kunst, beobachtete in seinem, ebenfalls 1948 erschienenen Buch „Der Verlust der Mitte“ eine seiner Meinung nach gefährliche Auflösung von Traditionen, ein geradezu verwirrendes Nebeneinander an neuen Aufgaben und Stilen, eine Separierung der Gattungen, ja eine grundlegende Tendenz zu Isolierung und Autonomie. Die Aussonderung reiner Sphären führe nach Sedlmayr zu Purismus, aber auch zu Isolation, das Auseinandertreiben der Gegensätze zu Polarisierung, die Neigung zum Anorganischen zu einem Geringschätzen des Lebendigen, die Loslösung vom Boden zu Heimatverlust.⁴ Sedlmayrs Argumentationen wurden paradoxerweise in Ost und West gleichermaßen aufgegriffen, um formalistische Ansätze zu kritisieren, über deren Rang zunächst auch im Westen der späten 40er Jahre zunächst kein Konsens bestand.⁵

Die in der DDR anlässlich der 5. Tagung des Zentralkomitees der SED, 1951, erhitzte geführte Debatte über den Formalismus, setzte vor oben beschriebenem Hintergrund an, wobei man die Zerstörung der künstlerischen Form mit der Zerstörung der Kunst und der Gesellschaft gleichsetzte.⁶ In diesem Zusammenhang wurde der Bruch mit dem „klassischen Kulturerbe“, die „Entwurzelung der nationalen Kultur“, die „Zerstörung des Nationalbewusstseins“ beklagt.⁷ Nach einem Referat von Hans Lauter zum „Kampf gegen den Formalismus in Kunst und Literatur, für eine fortschrittliche deutsche Kultur“ und einer Aussprache, an der sich prominente Schriftsteller und Künstler beteiligten, beschloss man neue Richtlinien: Es galt, sich von allen „Richtungen und Auffassungen in der Kunst, die diese vom Leben trennen und in die Abstraktion führen“ abzuwenden.“⁸ Der Ausweg wurde in der Entwicklung einer realistischen Kunst gesehen, wobei die „wahrheitsgetreue, historisch konkrete künstlerische Darstellung mit der Aufgabe verbunden werden (sollte), die Menschen im Geiste des Kampfes für ein einheitliches, demokratisches, friedliebendes und unabhängiges Deutschland, für die Erfüllung des Fünfjahrplans, zum Kampf für den Frieden zu erziehen.“⁹ Der instrumentelle Charakter dieser Aussagen ist auch heute noch spürbar. Kunst, der Staatsdoktrin untergeordnet, hatte – auf eine kurze Formel gebracht – der „Meisterung des sozialistischen Fortschrittes“ zu dienen.¹⁰

⁴ Sedlmayr, Hans: Verlust der Mitte. Die bildende Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts als Symptom und Symbol der Zeit, Frankfurt a.M. 1955

⁵ Vgl. Debatten um Wettbewerb „Eisen und Stahl“, 1952, in: Das Kunstwerk, H. 1, 1952, S. 60

⁶ Formalismus bezieht sich hier zunächst noch auf die Zerstörung der (gegenständlichen) Form und nicht auf einen konstruktiv-konkreten Formaufbau. Dieser fiel erst später unter das Verdikt des Zentralkomitees der SED.

⁷ Der Kampf gegen den Formalismus in Kunst und Literatur, für eine fortschrittliche deutsche Kultur, Entschließung des Zentralkomitees der SED auf der Tagung vom 15.-17.3.1951, S. 13 f

⁸ ebenda, S. 153

⁹ ebenda, S. 159

¹⁰ Ulbricht, Walter, Prinzipienfestigkeit ist nicht Dogmatismus, Aus der Rede Walter Ulbrichts auf der II. Bitterfelder Konferenz, in: Bildende Kunst, 1964, S. 339

Tilo Schulz verwendet nun in seinen Skulpturen „home made (ideology unit_01)“, „home made (ideology unit_02)“ bzw. in der Wandmalerei „class room“ Zitate aus der Broschüre zur Tagung von 1951, wie: „Der Formalismus bedeutet Zerstörung und Zersetzung der Kunst selbst“. Diese werden mit Manga-Figuren kombiniert, die sich stilistisch an Kiriko Nananan anlehnen, die vor allem den Lebensalltag junger Mädchen in Japan schildert. Die künstlich erzeugte Emotionalisierung, über melancholische Blicke und zwei Tränen, kontrastiert mit der aggressiv anmutenden Botschaft der Textpassagen. Die Schulzschen Mangas zeichnen sich durch einen hohen Grad an formaler Stilisierung aus, verraten jedoch nach wie vor ihre Herkunft aus der Populärkultur. Der Künstler bringt damit drei Bereiche zueinander in Stellung: Selbstreflexive Kunst, Populärkultur und die Doktrin des Sozialistischen Realismus.

Wenn bei der 5. Tagung des Zentralkomitees der SED in Anspielung auf Lenin gefordert wird, dass die Kunst dem Volke gehören muss¹¹, dann wird dies paradoxerweise auf völlig andere Weise von den Mangas eingelöst, die im Japan heute, also in einem kapitalistischen System, nahezu für jede Zielgruppe erhältlich sind und zu einem erheblichen ökonomischen Faktor geworden sind. Die „kosmopolitische“ Komponente – Mangas haben in den letzten 15 Jahren viele Fans über Japan hinaus gefunden – lässt nochmals das in der DDR gepflegte Feindbild des Imperialismus abrufen und übersetzt dieses in einen Diskurs über globale Kultur und ihre Ökonomisierung. Gleichzeitig entzieht sich die Arbeit von Schulz jedoch – aufgrund der indoktrinierenden Textpassagen und des hohen Abstraktionsgrads der Figuren – jeglicher formalen Anbiederung, sprich: Popularisierung und einfachen Konsumtion. Darüber hinaus kippt der Text – vergleichbar mit einem Vexierbild – selbst in einen Formalismus.

Von den 50er Jahren bis in die 80er Jahre setzte sich in der Bundesrepublik erfolgreich eine nicht-funktionalistische (freie) Auffassung von Kunst durch, deren Konzeption sich vom funktionalistischen (instrumentellen) Kunstbegriff der DDR abgrenzen sollte. Diese Opposition wurde auf politischer Ebene bis in die 80er Jahre aufrechterhalten, auch wenn sich im Laufe der Jahre auf halb- bzw. nicht-staatlichen Ebene durchaus inhaltliche Annäherungen abzeichneten¹² und die Grenzen zwischen Instrumentalisierung

¹¹ Der Kampf gegen den Formalismus in Kunst und Literatur, für eine fortschrittliche deutsche Kultur, Entschließung des Zentralkomitees der SED auf der Tagung vom 15.-17.3.1951, ebenda, S. 19

¹² Vgl. dazu, die 1986 in Berlin und in Dresden präsentierte Ausstellung „11 Positionen. Malerei aus der Bundesrepublik Deutschland“ mit Werken von Horst Antes, Willi Baumeister, Raimund Girke, Gotthard Graubner, Anselm Kiefer, Konrad Klapheke, Ernst Wilhelm Nay, Sigmar Polke, Gerhard Richter, Emil Schumacher und Günther Uecker. Abgesehen von der staatlichen, kam es in den 80er Jahren auf einer halb-bzw. nicht-staatlichen Ebene zu einer Reihe von wichtigen künstlerischen Kontakten zwischen Ost und West, wie etwa in der Galerie Arcade, von Klaus Werner betrieben, oder dem Raum rot-grün, in der Sredzkistrasse 64, einer Künstlergemeinschaft rund um Erhard Monden, beide in Berlin. Umgekehrt hatte der Hannoveransche Galerist Dieter Brusberg 1982 eine Wanderausstellung von Malerei und Grafik aus der DDR durch sieben Städte der Bundesrepublik organisiert, ohne die SED-Kulturvertreter zu Rate zu ziehen. Siehe: Banz, Claudia, Baustelle der Identitäten, Klopffzeichen. Kunst und Kultur der 80er Jahre in Deutschland, Ausst.kat., Museum der Bildenden Künste/Zeitgeschichtliches Forum Leipzig, Ruhrland Museum, Essen, 2002/2003, S. 45-56. Lindner, Bernd,

und Nicht-Instrumentalisierung nicht so klar verliehen, wie behauptet. De facto war abstrakte Kunst im Westen, mochte sie sich selbst noch so frei und selbstbestimmt entwerfen, letztendlich doch Spielball in der Politik des Kalten Krieges. Mit abstrakter Kunst wurde sehr schnell ein ganzes Wertespektrum verbunden, das „Toleranz, freies Denken, freies Schaffen, moderne Humanität, moderne Wissenschaft, moderne Kunst, soziale Werte, Demokratie, Goethe, Schiller, usw., Kant, Hölderlin usw., Mozart, Beethoven, Strawinsky usw., Cézanne, Picasso, Klee" versprach, wie es Willi Baumeister anlässlich der „Darmstädter Gespräche" 1950 pointiert zusammenfasste.¹³ Bereits damals artikuliert man die Hoffnung, das als Begrenzung erfahrene „Deutsch-Nationale" zu verlassen bzw. zu erweitern, eine Verbindung zwischen Kunst, Wissenschaft, technischem Fortschritt und gesellschaftlichen Werten herzustellen. 1961 schien dies im Westen eingelöst und die Zeitschrift *Magnum* titelte triumphierend: „Die Moderne ist westlich!"¹⁴ Abstrakte Kunst erlaubte es, sich von der faschistischen Vergangenheit sichtbar zu distanzieren¹⁵, und sich gleichzeitig von einem totalitären „Ostblock" abzugrenzen, sie wirkte in hohem Maße identifikatorisch und unterstützte ein Gefühl von Freiheit und Aufbruchsstimmung. Bald schon wurde Kunst in den Dienst einer fortschrittlichen Weltanschauung gestellt und in die vorherrschende Freiheitsideologie eingepasst. Als Ausdruck von Modernität schlechthin konnte sie sich sukzessive zu anderen – angewandten – Bereichen hin öffnen. Einzelne künstlerische Positionen mit ihren existenziellen Fragen, Zweifeln und Widersprüchen gerieten aus dem Blick und so wurden aus Mahnern und Kritikern mitunter unfreiwillige Beschwörer eines in weiten Teilen unreflektierten, gesellschaftlichen Aufbruchs. Abstrakte (formalistische) Kunst mutierte in oben beschriebenen Zusammenhang entweder zu einem Spielball in politischen Auseinandersetzungen oder zu Ausstatterdiensten für eine pragmatisch gehandhabte Zukunftsgestaltung.

Man fühlt sich durchaus an diese Debatten erinnert, wenn Tilo Schulz eine modernistisch anmutenden Edelstahlskulptur zum Sockel kunstgewerblicher Objekte von Ursula Fesca macht, oder wenn er in einen Vorhang aus aufgefädelten Holzperlen die

Mauerspringer-Mauersprenger, in: *Kunst in der DDR. Eine Retrospektive der Nationalgalerie. Ausst.kat. Neue Nationalgalerie, Staatliche Museen zu Berlin, 2003, S. 21*

¹³ Zit. nach Katja von der Bey, *Nationale Codierungen abstrakter Malerei: Kunstdiskurs im westlichen Nachkriegsdeutschland, 1945-1952*, Oldenburg, 1997, S. 156

¹⁴ „Die ‚Moderne‘ ist eine Spezialität des Westens. Ihr Geburtsort ist Paris. Später ist sie auch in Moskau und Leningrad aufgetaucht, aber ihre eigenwillige Spontaneität vertrug sich nicht lange mit den Regeln des historischen Materialismus. Die moderne Kunst ist apolitisch und ihre Gedankensprünge sind nicht kontrollierbar. Das passte natürlich dem Zentralkomitee nicht. So musste sich die Moderne wieder auf die freie Welt des Westens zurückziehen." *Magnum*, Dez. 1961, zit. n. Laszlo Gloser, *Westkunst, Zeitgenössische Kunst seit 1939*, Köln 1981, S. 218

¹⁵ Die Auszeichnung Willi Baumeisters, der ebenfalls an den Gesprächen beteiligt war, aus dem Jahr 1951 schien diese These nach neuer Weltgeltung – auch durch die Kunst – zu untermauern. Sein Bild „Kosmische Geste" wurde, zusammen mit Hans Uhlmann auf der Biennale in Sao Paolo prämiert.

Wörter „Cold“ und „War“ einarbeitet. Diese Installationen lassen an Ausstellungen wie „Modern Art in Your Life“, MoMA, 1949, oder „Mensch und Form unserer Zeit“, Ruhr-Festspiele in Recklinghausen, 1952, denken. Beide Ausstellungen verfolgten programmatisch den Versuch, künstlerische Arbeiten in einen gesellschaftlichen Dienst zu stellen bzw. künstlerische und technische Entwicklungen im Sinne eines Fortschrittgedankens zu versöhnen.¹⁶ So rückte in Recklinghausen Henry Moores „Liegende“ in einen formalen Zusammenhang mit einer Elektrischen Saldiermaschine der Olympia Werke und einer vollautomatischen Ladenschnellwaage von Bizerba, traf eine Komposition von Willi Baumeister auf einen Isolator DIN 42535 von Brown Boveri und ein Bauknecht Küchengerät. Dies gelang, indem man den formalen Ausdruck einer modernen, gesellschaftlichen Verfasstheit beschwor („die FORM unserer Zeit“)¹⁷, die sich in freier und angewandter Kunst gleichermaßen niederschlagen konnte.

Tilo Schulz bringt nun beide Bereiche in Kollision: Aus modernistischer Perspektive wird die (autonome) Edelstahlskulptur zu einem dienenden Display „entwertet“ und die Objekte von Ursula Fescas werden „aufgewertet“. Die ästhetische Qualität von Ursula Fescas Teeservicen und Vasen emanzipieren sich von ihrem reinen Gebrauchswert und können ihn doch nicht vollends verleugnen. Die Edelstahlskulptur verliert umgekehrt ihre Autonomie und wird in den Bereich der Alltagskultur eingebunden. Mit anderen Worten: Schulz abstrahiert den Gebrauchswert von Kunst und überführt Abstraktion in einen Gebrauchswert. Der mit der häuslichen Sphäre verbundene Vorhang bricht durch die Entdeckung von „Cold“ und „War“ aus dem privaten Bereich aus und wird in einen politischen Zusammenhang gebracht. Umgekehrt zieht Schulz den politischen Konflikt in den Ausstattungsbereich: der angewandte Bereich rückt selbst in den Fokus ideologischer Auseinandersetzungen. Die mit den beiden Begriffen verbundene negative Emotionalisierung kontrastiert einerseits mit dem wohnlichen Design bzw. dieses erlaubt sogar, den einst politischen Zusammenhang völlig auszublenden: Der „Cold War“ Vorhang wird zu einem modischen Einrichtungsgegenstand. Mit dem Aspekt des Lifestyles gelingt es Schulz, die Arbeit zu aktualisieren und Formalismus-Debatten in die Gegenwart zu überführen. Freie, angewandte Kunst, politische und ökonomische Instrumentalisierung halten sich in wechselseitig kommentierender Schweben.

Neben oben erwähnten Konfliktzonen rücken Geschlechterverhältnisse in den Vordergrund, die sich als nicht minder ideologisch konfiguriert erweisen: Indem Tilo Schulz nun Ursula Fescas Service und Vasen auf seiner Edelstahlskulptur platziert, markiert und verschiebt er auch tradierte Geschlechterbilder der Moderne und damit zusammenhängende Grenzziehungen, Vorurteile und Bewertungen. Die Vorstellung von

¹⁶ So findet sich auf der Innenseite des Katalogrückens folgender Untertitel: „ein Versuch, durch erlesene Werke der bildenden und angewandten Kunst und der Literatur, durch technische Geräte, Möbel und Hausrat die FORM unserer Zeit sichtbar zu machen. In: Ausst.kat. Mensch und Form unserer Zeit, Ruhr-Festspiele Recklinghausen, Städtische Kunsthalle in Recklinghausen 1952

¹⁷ So heißt der Untertitel der Recklinghausener Ausstellung: „Versuch, durch erlesene Werke der bildenden und angewandten Kunst und der Literatur, durch technische Geräte, Möbel und Hausrat die FORM unserer Zeit sichtbar zu machen“

autonom konzipierter, abstrakter Kunst als Ausdruck (höherwertiger) geistiger Prozesse und von angewandter Kunst als deren (minderwertigere) Übersetzung¹⁸ wird durch das Ineinandersetzen von freier und angewandter Kunst aus- und zur Diskussion gestellt. Das „Gender-Thema“ zieht sich durch Schulz´Ausstellung und rückt in Parallele zum Deutsch-Deutschen Konflikt,¹⁹ wobei sich die klassisch ideologischen Rollenzuschreibungen sowohl in den Ost- West-Beziehungen als auch in den Geschlechterverhältnissen nicht aufrechterhalten lassen. Tilo Schulz baut in seinen Arbeiten ein Geflecht von komplexen Beziehungen und Abhängigkeiten auf, die sich wechselseitig in Schwebelage halten und je nach Aktivierung durch die RezipientInnen in den Vorder- oder Hintergrund treten. Dabei untersucht er Form auf ihren ideologischen Gehalt hin und formalisiert Ideologien. Das Verhältnis von Inhalt und Form bzw. die gesellschaftliche Verfasstheit der künstlerischen Mittel selbst, stehen zur Disposition. Die multi-konnotierten Arbeiten erzeugen Widersprüche und Konflikte, die sich nicht auflösen lassen, sondern divergierende Auseinandersetzungen befördern. In diesem Zusammenhang ist die räumliche Konzeption der Ausstellung wichtig: Die Komplexität der einzelnen Werke multipliziert sich geradezu im Durchschreiten des Gebäudes. Schulz nutzt die fließenden Übergänge, Ein- und Ausblicke, um Sichtverbindungen und Bedeutungsbeziehungen zwischen den Arbeiten herzustellen. Letztendlich werden durch das Display, die Art und Weise der räumlichen Platzierung, Leserichtungen vorgegeben, angeboten, aber auch abgebrochen. Dadurch gelingt es dem Künstler, unsere Aufmerksamkeit auf jene Prämissen zu lenken, unter denen wir Kunst wahrnehmen und deuten. Die Frage nach der Funktion von künstlerischen Arbeiten bzw. ihrer Funktionalisierung wird dabei auf den institutionellen Raum, in diesem Fall auf die Galerie für Zeitgenössische Kunst, übertragen. So ist etwa die Gardine im Schaufenster nicht nur als ein Hinweis auf zentrale Paradigmen der Moderne zu verstehen, sondern Schulz leitet damit auch zur Architekturkonzeption von As-If über. Die von den Architekten thematisierte Politik der Sichtbarkeit, wird vom Künstler aufgegriffen, indem er die Gardine – als Zeichen privater Wohnlichkeit – sichtbar in den Raum einer Kunstinstitution verpflanzt. Dieser Akt markiert eine Grenze zwischen öffentlich und privat, die selbst unsichtbar und fließend geworden ist. Der vor Blicken schützende Vorhang wird zum Dekor und zur Utopie gleichermaßen.

¹⁸ Aus dieser Logik konnten selbst rein weiblich konnotierte Bereiche, wie Mode, mit Weiblichkeit und Oberfläche verknüpft, durch diese Übertragung zu einem Ausdruck einer inneren Wesenhaftigkeit uminterpretiert werden.

¹⁹ Vgl. dazu auch die Manga-Arbeiten von Tilo Schulz