

Jutta Held

„Irgendwas machen, das nützlich ist, das man abliefern kann.“*)

Zu Herbert Sandbergs politischer und künstlerischer Arbeit

1960 beteiligte sich Sandberg in Berlin/West an der Ausstellung „Engagé — Künstler, die nicht schweigen“, in der Maler und Grafiker vorgestellt wurden, die mit ihrem Werk gegen Faschismus, Militarismus und Atomrüstung kämpfen. Die westberliner Presse konnte sie damals noch als eine „Ausstellung gegen die Kunst“ diffamieren und auf diese Weise versuchen, ihre Intentionen der Lächerlichkeit preiszugeben¹⁾. Ein derartiges Urteil würde die Kunstkritik heute nicht ohne weiteres wiederholen, angesichts des Niveaus der bildenden Künste in der DDR, das inzwischen auch im Westen unumstritten ist, und der eher problematischen Situation der offiziellen Kunstszene hierzulande. Spätestens seit der Beteiligung mehrerer Künstler aus der DDR an der Documenta 6 von 1977 und der spektakulären Kunstkäufe des Sammlers Ludwig in der DDR, der der hiesigen Kunstkritik Maßstäbe zu setzen versteht, reicht ein ästhetisch negatives Urteil nicht mehr aus, um die Auseinandersetzung mit dieser Kunst zu unterbinden.

Wichtiger scheint mir zu sein, daß vor allem jüngere Künstler unbefangen zu fragen beginnen, was sie von dieser Kunst lernen können. Unter diesem Aspekt haben wir auch die Sandberg-Ausstellung hier in Osnabrück geplant und hoffen, daß sie zu Diskussionen und Einsichten führen wird. Ich will in dieser Einleitung daher nur auf einige Schwerpunkte und Ziele der Arbeit Sandbergs hinweisen, die mir gerade im Vergleich zu unseren so anders-

artigen Verhältnissen und der durch sie mit bewirkten subjektiven Dispositionen bei künstlerischer und kunstkritischer Arbeit eindrucksvoll erscheinen und geeignet, uns zu denken zu geben.

Es charakterisiert Sandberg und seine Kunst, daß er sich dieser nie ausschließlich gewidmet hat, sondern daß er gleichzeitig und nicht minder einfallreich stets auch kulturpolitisch tätig gewesen ist. Seine Kunst ist Teil seines gesellschaftspolitischen Engagements. In dem autobiografischen Zyklus „Der Weg“ hat er in Bildern vor Augen geführt, wie sich seine künstlerische Entwicklung verbunden mit der politischen vollzog, die eine ohne die andere undenkbar ist (vgl. Kat. Nr. 1—70).

In den ersten Aufbaujahren nach dem Krieg absorbierte ihn die Arbeit am „Ulenspiegel“, den er zusammen mit Günther Weisenborn zunächst mit amerikanischer, dann mit sowjetischer Lizenz herausgab. Bereits im Konzentrationslager Buchenwald hatte er diese Zeitschrift konzipiert, deren dominante Tendenz der Antifaschismus war. Im Einklang mit der Kulturpolitik in der Sowjetzone warb Sandberg mit immer neuen Einfällen, Argumenten, Bildern und Serien voller Witz und Intelligenz für ein breites antifaschistisches demokratisches Bündnis. Er prangerte Verhaltensweisen, Gewohnheiten, Verantwortungslosigkeiten der deutschen Nachkriegsbürger an, die noch die Zeichen der faschistischen Sozialisation trugen; er klärte über die Hintergründe der Politik, insbesondere der

*) Zitat von Hanns Eisler (vgl. Bunge, S. 294)

Politik um Berlin auf, er kämpfte für den Frieden, gegen die Remilitarisierung in dem westlichen Teil Deutschlands und die empörende Gleichgültigkeit gegenüber neu auftauchenden faschistischen Elementen. Nicht zuletzt mühte er sich um ein neues Kunstverständnis bei seinem Publikum. Alle großen und einflußreichen Vertreter der avantgardistischen Kunstströmungen des 20. Jahrhunderts stellte er vor, vom Expressionismus über den Kubismus bis hin zum Surrealismus. Nicht nur die beste, streitbarste satirische Zeitschrift unter den zahlreichen der ersten Nachkriegsjahre war der „Ulenspiegel“, sondern zugleich eine der charaktervollsten, vielseitigsten Kunstzeitschriften überhaupt. Sandberg verstand es, die besten Zeichner und Künstler für seine Ideen zu gewinnen und einzusetzen.

Mit diesem Konzept mußte Sandberg um 1950 in Konflikt mit der These Shdanows von den „zwei Lagern“ geraten, die die SED sich angeeignet hatte; d. h. der kulturpolitisch offensiv betriebenen Abgrenzung gegen den kapitalistischen Westen, entsprechend den weltpolitischen Fronten und Auseinandersetzungen der beginnenden 50er Jahre²). Dem Verdikt westlicher „Dekadenz“ und des „Formalismus“ verfielen nun Künstler und Kunstrichtungen, denen Sandberg im „Ulenspiegel“ erst einmal Aufmerksamkeit und künstlerische Wirkungsmöglichkeiten erstritten hatte. Selbst Künstler wie Otto Nagel und die Grundigs blieben nicht von diesem Vorwurf verschont³). Sandberg griff klar und streitbar bereits 1948 in die beginnende Formalismus-Debatte mit ein⁴). Er wies die ungenaue Identifizierung von „Thema“ und „Inhalt“ eines Kunstwerks zurück (letzterer ist nicht unabhängig von der künstlerischen Form der Realisierung) sowie die einseitige Auslegung neuer, ungewohnter künstlerischer Formen und Seh-

weisen als „Formzertrümmerung“ im Geiste bürgerlicher Perspektivlosigkeit und Dekadenz. Vielmehr verteidigte er die auch inhaltlich revolutionierende Potenz „revolutionärer“, d. h. neuer, ungewohnter Formen und Sehweisen insbesondere im Kampf gegen kleinbürgerliches Beharrungsvermögen.

Es hatte seine politische Folgerichtigkeit, daß die Zeit des „Ulenspiegels“ — zusammen mit dem großen demokratischen Bündnis — dennoch vorüber war. Charakteristisch für Sandbergs politischen Sinn und seinen langen Atem, seine „revolutionäre Geduld“, ist es, daß er sich durch die teilweise Rücknahme von erreichten Positionen nicht entmutigen ließ. Ein paar Jahre später setzte er mit seinen Vorstellungen und Forderungen wieder an, nun auf neuem Niveau, ohne aber seine grundsätzliche Parteinahme für eine weite, innovationsfreudige Konzeption des sozialistischen Realismus revidiert zu haben. Nun ging es jedoch nicht mehr vorrangig darum, die bürgerlichen, wenn auch nur vage dem Fortschritt verpflichteten Kräfte einzubeziehen, sondern um den Aufbau einer eigenen sozialistischen Kultur. Diesmal wurde die Zeitschrift „Bildende Kunst“ durch Sandberg geprägt.

Vom Juni 1953 an bis über den 20. Parteitag der KPdSU 1956 hinaus gelang es den Künstlern, die nun offensiv gegen die Verengung des Realismuskonzepts durch eine bornierte Kunstkritik und gegen administrative Sanktionen gegen künstlerische Experimente angingen, die Basis für ihre künstlerische Praxis zu erweitern. Die Abschaffung der Staatlichen Kunstkommission 1954 und die Einrichtung eines Kulturministeriums unter Johannes R. Becher war ein Erfolg auf diesem Weg⁵).

In den frühen 50er Jahren fußte die Kunstkritik im wesentlichen auf der Lukácsschen Ästhetik und hatte aus ihr — oft noch grob — normative, produktionsästhetische Kriterien abgeleitet, an denen sie die Werke der Künstler maß. Der Prozeß der Typisierung, die Harmonisierung von Wesen und Erscheinung waren wesentliche Forderungen dieser Ästhetik, deren Realismusbegriff bekanntlich aus der bürgerlichen Tradition insbesondere des 19. Jahrhunderts gewonnen war. In der Praxis führte dies oft dazu, daß den Künstlern in kleinlicher Weise Abweichungen von der Natur, Verzeichnungen, mangelnde Individualisierung etwa bei Arbeiterbildnissen oder pessimistische Grundstimmung vorgeworfen wurde⁶). Sicher haben die Künstler den Dogmatismus dieser Kunstkritik zu Recht kritisiert. Doch hat sie dennoch mit den Grund zu präziser Beobachtungsfähigkeit (z. B. bei der künstlerischen Arbeit in Betrieben) und zu solidem handwerklichen Können gelegt — Kulturtechniken, die zur gleichen Zeit im Westen mit der Welle der abstrakten Kunst selbst an den Akademien weitgehend verloren gingen. Zudem wurden die Künstler zu einer kognitiven Einstellung zu ihrer eigenen Kunst angehalten, die sie nicht nur unter subjektiven, sondern auch gesellschaftlichen Gesichtspunkten einschätzen lernten. Das waren Voraussetzungen für die Entwicklung einer intelligenten und sensiblen Kunst, die in den folgenden Jahrzehnten in der DDR gelang.

Mit seiner ideenreichen Redaktionspolitik bei der „Bildenden Kunst“ hat Sandberg eine breite künstlerische Entwicklung unterstützt. Er war es, der die Aufmerksamkeit auf die großen mexikanischen und italienischen Realisten lenkte, auf Orozco, Rivera, Guttuso, Mucchi, auf die sozialkritischen Maler des New Deal in den USA, Ben Shahn, Hopper, Perlin — Namen, die in Westdeutschland noch

lange völlig unbekannt bleiben sollten. Damit erschloß er den Künstlern neue Orientierungsmöglichkeiten. Es ging ihm dabei keineswegs um bloße Liberalisierung der Kunstszene, wie es denn auch verfehlt wäre, Sandberg irgendwelchen tendenziell oppositionellen Gruppen der DDR zuzählen. Sondern er gehört zu den progressiven, vorwärtsdrängenden Kräften, die Forderungen in der und an die Partei stellen, denen es um die Verbesserung des Sozialismus, speziell der bildenden Kunst, zu tun ist. Er trug dazu bei, den sozialistischen Realismus weiter, großzügiger, ausdrucksfähiger zu machen, keineswegs aber subjektiver Beliebigkeit auszusetzen⁷).

Wie Brecht geht Sandberg davon aus, daß formale Mittel und Techniken nicht eindeutig ideologisch festgelegt, sondern umfunktionierbar sind. Die formalen Errungenschaften der westlichen Avantgarde will er daher nicht grundsätzlich als dekadent verwerfen, sondern auf ihre Tauglichkeit für die neuen Funktionen der Kunst beim sozialistischen Aufbau überprüfen. Unter Sandberg wurde in der Zeitschrift „Bildende Kunst“ infolgedessen auch die proletarisch-revolutionäre Tradition der 20er Jahre, die Arbeit der Asso in Dresden zum Beispiel, wieder diskutiert und aufgegriffen⁸). — Durch den ganzen Jahrgang 1956 zieht sich weiterhin die vehemente Diskussion um Picasso, die Frage des Realismus und Formalismus, der Verständlichkeit und Volkstümlichkeit der Kunst und des kulturellen Erbes. Die Diskussion, an der u. a. Lüdecke, Farner, Feist, Ehrenburg, Cremer und Hütt beteiligt waren, hat nicht wenig dazu beigetragen, die künstlerischen und kunstkritischen Auseinandersetzungen zu differenzieren und Kategorien der Bewertung zu entwickeln, ja, die marxistische Ästhetik voranzutreiben. Damit wurde ein argumentatives Niveau erreicht, das in der westlichen Kunst-

kritik, wo gemeinsame Bezugspunkte und damit Diskussionszusammenhänge nahezu gänzlich fehlen, seinesgleichen sucht. Es glang Sandberg, der Zeitschrift internationales Renommee zu verschaffen. Wie beim „Ulenspiegel“ so konnten auch hier „Kühnheit, Phantasie, Weisheit und Humor“ sich entfalten, die Brecht, nachdem das Ministerium für Kultur gegründet worden war, nun von den Künstlern als Initiative erwartete⁹).

Die Jahre 1956 und Anfang 1957 schienen einer freimütigen Überdenkung ästhetischer Prinzipien günstig zu sein. Die Ästhetik von Lukács war nach dessen Verwicklung in den ungarischen Aufstand stärkerer Kritik ausgesetzt. Auf der anderen Seite begannen Künstler und Wissenschaftler gerade nach Brechts Tod 1956 die Produktivität besonders seiner künstlerischen Methode zu entdecken¹⁰). Aber es gab auch Kräfte, die diese Neuorientierung aufhalten wollten. Sandberg warnte 1957 davor, die Diskussion nach den Ereignissen in Ungarn nicht wieder abzuwürgen¹¹). Auf der Bitterfelder Konferenz von 1957 wurde wieder eine engere Bindung an die Tradition der russischen und sowjetischen Kunst gefordert¹²). Als Sandberg 1957 aus der Redaktion der „Bildenden Kunst“ ausschied, gewannen bald Stimmen Oberhand, die erneut zur Wachsamkeit gegenüber westlicher Dekadenz und dem Formalismus aufriefen¹³). 1961 wurde bei der Konferenz des ZK der SED festgestellt, daß noch immer der Dogmatismus ein Haupthindernis der kulturellen Arbeit sei. Nun aber wurde dazu aufgefordert, Voreingenommenheiten konkret zu benennen und zu diskutieren, um sie praktisch überwinden zu können, statt in Appellen steckenzubleiben¹⁴). — Sandberg fand jedoch immer wieder Wege, seinen Einfluß kulturpolitisch geltend zu machen. Er förderte junge Grafiker und Talente, machte Karikaturisten und Zeichner aus

aller Welt in der DDR bekannt, war unentwegt tätig, daß die künstlerische Kultur sich fortentwickelte und vor Sterilität bewahrt blieb. Seine Kunstauffassung blieb weit und tolerant, sofern ästhetische Lösungen nur der Sache des Sozialismus dienen oder dienstbar gemacht werden konnten.

Kulturpolitisch wirkt Sandberg jedoch nicht nur durch seine publizistische und organisierende Arbeit, sondern vor allem durch seine Kunst selbst. Auch eine so unpolitisch scheinende Arbeit wie die Serie karikierter Portraits, die Sandberg unter dem Titel „Mit spitzer Feder“ 1956 im „Neuen Deutschland“ begann, hat in den meisten Fällen aktuelle kulturpolitische Brisanz. Wie schon im „Ulenspiegel“ stellt Sandberg vorwiegend Persönlichkeiten vor, deren Aktivitäten er für vorbildlich hält. Dem entspricht sein eigener Zeichenstil: nicht verletzend und herabsetzend karikiert er, sondern humorvoll und solidarisch die persönlichen und wirkungsvollen Besonderheiten des Portraitierten hervorhebend. Im allgemeinen umgibt er das Portrait mit knappen, zeichenhaften Hinweisen auf die Arbeit des Dargestellten: die Skulpturen um den „Stier“ Cremer, die Zigarette als rauchende Feder, die in witziger metaphorischer Verschiebung Anna Seghers' literarische Aktivität und Rauchlust aufeinander projiziert.

Mit Vorliebe hat Sandberg umstrittene Künstler gezeichnet, die meist gerade zu der Zeit, als er sie vorstellte, dem Vorwurf des Formalismus ausgesetzt waren: Picasso, Schostakowitsch, Eisenstein, Leo Spieß und viele andere. Kafkas phantasiereiches Portrait entwirft er 1964, direkt nach der Kafka-Konferenz in Liblice bei Prag, auf der diskutiert wurde, ob seine Dichtung auch für den Sozialismus gültig Entfremdungserscheinungen beschrieben habe. Vor allem hat er seit 1956 Brecht,

an dessen Berliner Ensemble er als Theaterzeichner tätig war, und zahlreiche Künstler aus dem Brecht-Kreis dargestellt — Schauspieler, Regisseure, Komponisten. Peter Hacks erscheint 1957 noch als überzeugter Brecht-Adept, der zurückblickt zu dem großen Vorbild, gleichzeitig aber „nach vorn“ dichtet. Unter der Zeichnung im „Neuen Deutschland“ wird ein Text von Hacks zitiert, der typisch für die ästhetischen Prinzipien dieser von Brecht lernenden Künstler ist, denen sich Sandberg zugehörig fühlt: „Lernbar und notwendig zu lernen ist allein die Dialektik von Form und Inhalt. Was du erlernst von deinen Vätern hast, sagt Goethe, oder er sagt es jedenfalls so ähnlich, verwirf es, um es zu besitzen“¹⁵⁾.

Auch in den Karikaturen seines „Satirischen Skizzenbuchs“, das im folgenden Jahr, 1957, im „Neuen Deutschland“ erscheint, setzt Sandberg angriffslustig, aber mit Humor, seine Kampagne für einen dialektisch arbeitenden sozialistischen Realismus fort. Er karikiert den Naturalisten genauso wie den abstrakten Maler und den unpolitischen Stillebenmaler, der Blumen malt, wo in Wirklichkeit ein ermordeter politischer Kämpfer zu sehen ist¹⁶⁾ — drei Negativbilder von Kunst, mit denen Sandberg die Gefahren des sozialistischen Realismus umreißt, dessen Grenzen nie endgültig zu definieren sind.

Sandbergs Konzept einer eingreifenden Kunst konnte nirgends direkter verwirklicht werden als in der Karikatur und Pressezeichnung. Einen großen Teil seiner Arbeitskraft und seines Einfallsreichtums hat er dieser schnellen tagespolitischen Kunst gewidmet. „Für mich ist es immer wichtig gewesen, daß ich mich mit graphischen Mitteln zu den Problemen meiner Zeit äußere und damit möglichst viele Menschen erreiche — ob das als Kunst

begriffen wird oder nicht, ist für mich erst einmal ganz unwichtig“¹⁷⁾. Diese Äußerung charakterisiert seine Arbeit. Die zahlreichen Zeichnungen im „Neuen Deutschland“ stellen sich ganz in den Dienst politischer Aufklärung: über außenpolitische Zusammenhänge und innenpolitische Notwendigkeiten, und immer wieder findet sich der Appell zur aktiven Mitarbeit jedes einzelnen, durch die allein die Verhältnisse zu verändern sein werden.

Schließlich bildet der grafische Zyklus ein adäquates Medium für Sandbergs künstlerische Intentionen. Die meisten Grafiker der DDR schätzen diese Form, denn sie eignet sich hervorragend für eine Kunst, die Zusammenhänge aufdecken will, auf die Genese von Zuständen dringt und historische Prozesse verdeutlichen will. Sandberg hat mit seiner frühen Holzschnittserie „Eine Freundschaft“ sofort nach dem Kriege einen Maßstab für diese Kunstform gesetzt¹⁸⁾. Mit den einfachsten Mitteln — nur wenige weiße Negativformen definieren andeutungsweise Menschen und Gegenstände — zeichnet Sandberg Erlebnisse seiner Haft in Buchenwald auf.

Im Unterschied zu den Nachkriegsbildern vieler Künstler, die weniger erlitten hatten als Sandberg, ist in diesen Blättern kein selbstmitleidiger Ton. Nicht die Darstellung der unvorstellbaren Brutalität steht im Zentrum dieses Zyklus, sondern die Freundschaft und Solidarität, die das Überleben möglich machten. Sandberg eilte mit diesem Zyklus den Einsichten der Nachkriegskunst in der ersten Phase der Demokratisierung um Jahre voraus. Er stellte bereits eine Kunst vor, die geeignet war, aktivierend zum kulturellen Aufbau eines antifaschistischen Deutschland beizutragen.

In der Folge „Der Weg“ hat Sandberg dasselbe Thema aufgegriffen. Nun aber ging es ihm darüber hinaus um die Analyse seiner eigenen Entwicklung, den Weg eines jungen Menschen von den 20er Jahren bis zur Gegenwart, um die Erfahrungen und Entscheidungen, die ihn zu dem konsequenten Kampf gegen den Faschismus geführt hatten.

Mit seinen frühen Holzschnitten hatte Sandberg den andeutenden, verallgemeinernden Stil der besten künstlerischen Arbeiten in den späten 40er Jahren aufgegriffen. Gestalten, deren Individualität nur flüchtig skizziert wird, kaum definierte Hintergründe, in denen die Figuren und Gegenstände wie inselhaft im Leeren auftauchen, machen diese labilen Kompositionen aus¹⁹). Nicht mehr die scharfen Konturen und die kantigen Formen der 20er Jahre kennzeichnen diese Zeichenkunst, sondern ein eher zögernder, oft auch schneller, jedenfalls zu kurviger Linearität neigender Strich, der die Formen eher verschmilzt als trennt und so etwas wie Versöhnlichkeit vermittelt.

Die komplexere Technik, die Sandberg bei dem Zyklus „Der Weg“ anwendet, führt zu differenzierten Kompositionen, die Abstufungen zwischen Hell und Dunkel sind nuancenreicher. Die Handlungsimpulse und Überlegungen, die Sandberg auch hier an Haltung, Mimik und Gesten der Figuren ablesbar macht, werden widersprüchlicher.

Die realistische Kunst hatte in den 60er Jahren an Terrain gewonnen, sie war reicher, komplexer geworden. Sie hatte sich einen Formenschatz und eine Tradition geschaffen oder angeeignet, auf die sich die Künstler beziehen konnten. Die Fähigkeit der Betrachter, Bilder zu verstehen und zu vergleichen, hatte sich erweitert. Die Künstler konnten

nun mit Anspielungen und Zitaten arbeiten, mit denen sie häufig sozialistische Tradition aktualisierten. Ein frühes Beispiel von 1958 ist das viel diskutierte Bild von Bert Heller, der u. a. die Frau aus der Radierung „Losbruch“ (Bauernkrieg, 1903) von Käthe Kollwitz und Picasso und dessen Friedentaube einsetzt²⁰).

Auch Sandberg macht in seiner Grafik, wenn auch zurückhaltend, Gebrauch von dieser neuen Möglichkeit der Evokationen und Zitationen²¹). In seinen Grafiken zum Kommunistischen Manifest, dem dritten großen und thematisch anspruchsvollsten Zyklus, setzt Sandberg diesen Weg der ästhetischen und psychologischen Differenzierung jedoch nicht fort. Zwar verwendet er hier sogar Farbe, wenn auch sparsam. Doch seine Formen vereinfachen die Erscheinung der Gegenstände, sie sind eckiger, spröder und härter. Handlungen und Figuren werden in der schlagkräftigen, unmittelbaren Verkürzung gegeben, in der Sandberg ein Meister ist. Die Kompositionen werden aus diesen chiffrhaften Figuren oder kleinen Szenen zusammengesetzt, aus deren Neben- oder Übereinander der gedankliche Zusammenhang ablesbar wird. Die Form dieser Blätter erinnert nun eher an den Stil der Agitationsgrafik der 20er Jahre, die für den politischen Kampf bestimmt war, etwa an Entwürfe von Fritz Schulze²²). Wie diese einfach lesbaren Flugblätter haben sie fast einen antiästhetischen Zug. Sandberg erklärt seine Intention: „. . . Mein Hauptanliegen ist es, mit meiner Kunst die Welt . . . erkennbar zu machen . . . sehen zu lehren. Doch genügt es mir nicht, die Dinge schön widerzuspiegeln oder interessante ästhetische Formulierungen zu finden, vielmehr will ich mit meinen Blättern Denkanstöße vermitteln, den Betrachter zum Weiterdenken anregen . . . Die Blätter sollen auf jedem Papier gedruckt werden können, als Kunst-

blatt, das eine Ausstellung schmückt, aber auch im Rotationsdruck für die Wiedergabe in einem Taschenbuch, sie sollen sogar nachgezeichnet werden können. Ich habe von vornherein einen breiten Wirkungskreis im Auge gehabt, die Blätter sind nicht bloß für den bestimmt, der das Manifest auf diese Art wieder betrachten will, sondern, und das nicht zuletzt, besonders für jenen, der sich noch nie damit beschäftigt hat . . .”²³). Sandberg betont also bei diesem Zyklus wieder den Charakter der Gebrauchskunst, eine Klassifizierung, die er nie als Herabsetzung, sondern im Gegenteil als wichtigste Bestimmung seiner Grafik verstanden hat.

Sandbergs Konzept einer massenwirksamen, aufklärenden Kunst konnte in der zweiten Hälfte der 60er Jahre auf Unterstützung rechnen, da die Kulturpolitik schwerpunktmäßig die Massenkultur zu fördern begann. Gleichzeitig wendet sich Sandberg aber implizit gegen die Abtrennung einer hohen, zunehmend ästhetischen Kunst von dieser Massenkunst, wenngleich es in den letzten Jahren auch bei Sandberg Ansätze gibt, sich, wie Eisler sagte, auch das „l’art pour l’art“ anzueignen²⁴).

Sein Zyklus zum „Kommunistischen Manifest“ widerspricht der auch künstlerisch wirksamen These von der „sozialistischen Menschengemeinschaft“, d. h. der These von der relativen Konstanz einer sozialistischen Gesellschaftsformation, die in den 60er Jahren Verbreitung fand. Dagegen betont Sandberg gerade in diesen Jahren die vorwärtstreibende Kraft der Klassenkämpfe und aktualisiert bewußt gerade die programmatische Revolutionschrift von Marx. Seine Einschätzung, daß deren Inhalt keineswegs überholt sei, wurde 1971 auf dem 8. Parteitag der SED durchaus bekräftigt²⁵).

Viele Züge der Sandbergschen Grafik sind charakteristisch für die Kunst in der DDR generell. Sicher kennzeichnet nicht jeden Künstler und jedes Kunstwerk die hohe Intellektualität Sandbergs. Aber das Bewußtsein, daß Formen nicht an sich, sondern nur aufgrund ihrer Intentionalität ästhetisch wirken und Genuß bereiten, daß Ästhetik die Organisierung außerästhetischer Momente ausmacht, ist generelle Grundlage dieser Kunst geworden. In die Form-Inhalt-Dialektik sind die Kunstpraxis und Kunstkritik differenziert eingedrungen, während hierzulande immer noch die Form als einziger generierender künstlerischer Impuls gilt. Mit diesen anderen ästhetischen Prinzipien hängt zusammen, daß das gesellschaftliche Verantwortungsbewußtsein der Künstler entwickelt ist. Nicht nur wissen sie die Aufnahmefähigkeit ihres Publikums realistischer einzuschätzen, sie bedenken auch die gesellschaftliche Zielsetzung ihrer Bilder. Es dürfte kaum einen Künstler geben, der sich nicht Themen gestellt hätte, die humanisierende Bestrebungen stützen, z. B. finden sich immer wieder antifaschistische und Antikriegsbilder. Zahlreiche grafische Zyklen haben auf die imperialistischen Kriege in Algerien, Korea, Vietnam hingewiesen und auf die Gefahren eines Atomkrieges — so auch Sandberg in einer Folge und in Einzelblättern. Es stellt sich heraus, daß bei der künstlerischen Bewältigung dieser konkreten Themen und konkreter Aufgaben und Aufträge sehr viel mehr Phantasie, Einfallsreichtum und Fähigkeiten, prägnante Bildformen zu erfinden, mobilisiert werden als bei unserer individualisierenden, freien künstlerischen Arbeit, bei der ihre Wirkungslosigkeit, ja Unbrauchbarkeit, einkalkuliert ist. Gegenüber der ökonomisch erzwungenen Abgrenzung der künstlerischen Handschriften gegeneinander, die die Künstler im Westen auf immer neue Schockwirkungen und so schnell sich ab-

nutzende Effekte sinnen läßt, gibt es zumindest Ansätze zu Gemeinsamkeit, einer verbindenden Kultur, die, wie ich zu zeigen versuchte, Sandberg unermüdlich gefördert hat. Trotz heftiger Auseinandersetzungen und Differenzen hat man sich doch eine gemeinsame Plattform erarbeitet, die auch Kunstkritik und Künstler verbindet. Das führt dazu, daß Themen besprochen werden, Motive wandern, umfunktioniert und verbessert werden, d. h. die künstlerische Entwicklung zu einem gemeinsamen Prozeß wird ²⁶). Sandberg hat nicht wenig dazu beigetragen, diesen Prozeß lebendig zu gestalten. „Er reiht sich ein“ (vgl. Kat.-Nr.31) — auch mit seiner Kunst, deren Brauchbarkeit Sandberg immer wichtiger war als ihre Originalität²⁷).

Dennoch hat Sandbergs Grafik selbstverständlich in dieser allgemeinen Entwicklung ihre unverwechselbaren Züge. Der politischen Wirkung entsprechend, die Sandberg anstrebt, konstruiert er seine Bilder — das verbindet sein Vorgehen mit der Brechtschen Arbeitsmethode. Er reduziert, bis die wesentlichen, typischen Momente einer Situation, einer Entscheidung oder einer historischen Konstellation klar umrissen sind. Milieuhafte, genrehafte Züge, eine Verselbständigung des Details, gibt es bei Sandberg nicht. Seine ganz große Stärke sind seine Bilderfindungen, weniger deren detaillierende Durchführung. Vor allem mit Figurenkonstellationen versteht er es, schlaglichtartig zu erhellen. Die meisten seiner Bilder sind weniger dazu gemacht, in ihnen durch liebevolle Versenkung Entdeckungen zu machen (obwohl es auch das gibt), als vielmehr auf einen Blick eine Argumentation zu erfassen. Wie Sandberg den Karikaturisten Mittelberg charakterisiert hat, das läßt sich auf seine eigene Kunst übertragen: „Die Aufgabe der politischen Karikatur ist und bleibt die äußerste Verkürzung und Verknappung des darzustellen-

den Gedankens . . . Seine Karikatur fordert wie jede echte Kunst zum schöpferischen Mit- und Weiterdenken auf, sie regt die Phantasie des Betrachters an, um sie gleichzeitig in eine von seiner Feder fest vorgezeichnete Bahn zu lenken . . . Das, was er zu sagen hat, sagt er deutlich und überzeugend, schwarz auf weiß“²⁸).

Wie Brecht beläßt Sandberg seinen Figuren und Kompositionen ihren artifiziellen Charakter. Er versucht nicht, wie Lukács es forderte, den Schein der empirischen Unmittelbarkeit, des direkt Beobachteten wieder herzustellen, Wesen und Erscheinung miteinander zu versöhnen, ein Vorgang, dem die Gefahr der Harmonisierung von Widersprüchen inhärent ist.

Mit seiner Kunst der Verkürzung und Chiffrenbildung hat Sandberg daran mitgewirkt, neue Symbole zu finden, mit denen sich die sozial engagierte und sozialistische Kunst seit dem 19. Jahrhundert eine eigene Tradition der Verständigung geschaffen hat. Menschen, die sich zu einer Kette der Solidarität zusammenschließen, Hände, die am Gatter des Gefängnisses rütteln, sind Beispiele dieser Zeichenbildung ebenso wie die Symbolik des „Unten“ und „Oben“ im Bild, die sozial besetzt ist (bei Kandinskys Unterscheidung von „leicht“ und „schwer“ wirkenden Bildelementen hat sich diese soziale Wertung in einer abstrakten Ästhetik verflüchtigt).

Aber diese Chiffren und Symbole haben bei Sandberg einen eigenen Charakter, der mir aufschlußreich für sein ganzes Werk zu sein scheint. Das berühmte Wort des Kommunistischen Manifestes „Die Proletarier haben nichts in ihr zu verlieren als ihre Ketten. Sie haben eine Welt zu gewinnen“ symbolisiert Sandberg durch zwei zur Sonne erho-

bene Hände, die ihre Ketten gesprengt haben. Obwohl Hoffnung und Zuversicht dies Symbol prägen, sind Anstrengung, selbst ein gewisses Zögern in Sandbergs Bildform mit gegenwärtig; es ist nicht das eindeutige Pathos der Entschlossenheit wie etwa bei René Graetz, der ein ähnliches Motiv verwendet hat²⁹). — Stellt Sandberg die „Klassiker“, Marx, Engels, Lenin in seinen Bildern zum Kommunistischen Manifest dar, so sind sie nicht zu ehrfurchtgebietenden Monumenten erstarrt, sondern sie sitzen um einen Tisch, angestrengt nachdenkend und diskutierend. Typisch ist auch — ein weiteres Beispiel — wie Sandberg die Vereinigung von SPD und KPD im Jahre 1946 dargestellt hat (Kat.-Nr. 69). Er geht von demselben Foto aus, das auch Karl Erich Müller bei der Gestaltung dieses Themas in seinem Zyklus „Geschichte der KPD“ verwendet hat. Es zeigt zwei Demonstrationzüge, die sich aufeinander zu bewegen. Ins Zentrum, dort, wo die beiden Parteien zusammentreffen werden, setzt K. E. Mül-

ler zwei Hände, die sich zusammenschließen. Sandberg dagegen zeigt an dieser Stelle zwei Arbeiter, die freudig aufeinander zugehen und sich die Hände reichen. Das historische Ereignis wird bei Sandberg weniger monumentalisiert und idealisiert als daß es menschlich dargestellt wird; eher von unten gesehen als von oben verherrlicht. Es ist das Resultat menschlicher Kräfte, oft auch menschlicher Schwächen. Der Prozeß der Geschichte mit seinen Menschlichkeiten bleibt bei Sandberg durchsichtig, er verschwindet nicht hinter glorreichen, versteinerten Errungenschaften. Die Sicht und Tradition des Karikaturisten schlägt bei Sandberg stets durch: die Annäherung an das, was sein soll, gerade auch von den Unzulänglichkeiten und Fehlern, jedenfalls den realen Menschen her. Das macht seine Kunst liebenswürdig human, nüchtern, voll lebendiger weiterdrängender Bewegung, ohne Pathos und Endgültigkeit.

Anmerkungen

- 1) Bildende Kunst, 1960, S. 589.
- 2) Vgl. V. Gransow: Kulturpolitik in der DDR. Berlin 1975, S. 71 ff.
- 3) Wichtig war die Debatte um die Dritte Deutsche Kunstausstellung in Dresden, bei der alle Kunstkritiker noch davon ausgehen, daß der Vorwurf des Formalismus und der Lebensfremdheit der Kunst in den ersten Nachkriegsjahren berechtigt war und ist. Unterschiedlich sind nur die Einschätzungen, ob diese Gefahr der „Dekadenz“ überwunden ist oder nicht. Vgl. u. a. H. Holtzhauser, K. Magritz, H. Bruse, in: Bildende Kunst, 1953, H. 2, S. 29 ff., S. 34 ff., S. 58 ff. — Lea Grundig, in: Bildende Kunst, 1953, H. 3, S. 28 ff. — W. Besenbruch, in: Bildende Kunst, 1953, H. 4, S. 38 ff.
- 4) H. Sandberg: Der Formalismus und die neue Kunst. In: Tägliche Rundschau, 17. 12. 1948.
- 5) Schriftsteller und Literaturwissenschaftler, die ebenfalls betroffen waren, unterstützten die bildenden Künstler dabei. Vgl. den in Absprache mit Brecht publizierten Artikel von W. Harich: Es geht um den Realismus. Die Bildenden Künste und die Kunstkommission. In: Berliner Zeitung, 14. 7. 1953. Auf derselben Seite wie dieser Artikel wurde das Gedicht von Brecht „Nicht feststellbare Fehler der Kunstkommission“ abgedruckt (B. Brecht, Gesammelte Werke, Bd. 10, S. 1007).
- 6) Auch Sandberg wurden „zeichnerische Mängel“ angelastet, eine Kritik, die besonders unangebracht und pedantisch in bezug auf eine Karikatur ist. Bei seiner Grafik „Im Namen der Freiheit von Michael und Robbie“ (vgl. hierzu Kat.-Nr. 153) wurde außerdem getadelt, daß Sandberg die positiven Helden (d. h. die Kinder) nicht deutlicher von den negativen abgehoben habe (Bildende Kunst, 1954, H. 3, S. 23).
- 7) Vgl. hierzu auch die zahlreichen Stellungnahmen von Sandberg, u. a.: Neue Wege suchen. In: Bildende Kunst, 1955, S. 148 — Planung und Leitung auch in der Kunst? In: Berliner Zeitung, 5. 2. 1966, S. 6.
- 8) H. Grundig, in: Bildende Kunst, 1957, S. 486 ff. — H. Gute, in: Bildende Kunst, 1958, S. 736 ff. — 1958 heißt es auch wieder: „Der Hang, sich an Grafik der 20er Jahre zu orientieren, verhindert den Durchbruch zur heutigen Realität“ (in: Bildende Kunst, 1958, S. 472).
- 9) Vgl. hierzu: B. Brecht: Kulturpolitik der Künste (13. 8. 1953). In: Gesammelte Werke, Bd. 19, S. 540 ff. — Ders. in: Sonntag, 28. 3. 1954, S. 5 — Sandberg berief sich gern auf dieses Werk von Brecht (vgl. Bildende Kunst, 1956, S. 505 f.).
- 10) Vgl. W. Mittenzwei: Der Realismus-Streit um Brecht. I. In: Sinn und Form, 28. 2. 1976, S. 1273-1313- II. und III. in: Sinn und Form, 29. 1. 1977, S. 160—190 und 243—376.
- 11) Sandberg, in: Bildende Kunst, 1957, S. 267 f.
- 12) Gransow, op.cit. (Anm. 2) S. 89 ff.
- 13) Vgl. u. a. Kuhirt, in: Bildende Kunst, 1958, S. 158 ff., 369. — Joganow, in: Bildende Kunst, 1958, S. 195 f.
- 14) S. H. Begenau: Nicht anonyme Dogmatiker — bekannte Dogmen hindern. In: Bildende Kunst, 1961, S. 769 f.
- 15) Neues Deutschland, 27./28. 10. 1956, Beilage Kunst und Literatur, S. 2- Vgl. auch S. 92 in diesem Katalog.
- 16) Neues Deutschland, 9./10. und 26./27. 1. 1957, Beilage Kunst und Literatur, S. 2 und ND, 23./24. 3. 1957, Beilage Kunst und Literatur, S. 2: Der Unpolitische. Hier greift Sandberg ein Motiv des polnischen Karikaturisten Mittelberg auf (vgl. Bildende Kunst, 1956, S. 165, Abb.), den er sehr schätzte: vgl. H. Sandberg, Mittelberg und das Problem der politischen Karikatur. In: Bildende Kunst, 1956, S. 391 ff. — Vgl. auch bereits die Karikatur in: Ulenspiegel, 2, 1947, Nr. 21, S. 3: „... bei der bildenden Kunst aber will ich meine absolute Ruhe haben“.

- 17) Sonntag, 15. 3. 1981, S. 3.
- 18) „Eine Freundschaft“. Berlin (Aufbau-Verlag) 1949.
- 19) Vgl. in diesem Katalog insbesondere Kat.-Nr. 148.
- 20) Vgl. Kuhirt zu diesem Bild in: Bildende Kunst, 1958, S. 756.
- 21) Vgl. Kat.-Nr. 4, 13, 32
- 22) Vgl. Ausst.-Kat. Berlin DDR 1978/79, S. 321 und Bildende Kunst, 1958, S. 738 ff.
- 23) H. Sandberg: Bilder zum Kommunistischen Manifest. In: Geschichtsunterricht und Staatsbürgerkunde, 15, 1973, H. 9, S. 815.
- 24) Sandberg ist der Forderung nach massenwirksamer Kunst in allen Phasen seiner künstlerischen Tätigkeit nachgekommen, zuletzt durch Illustration eines Kinderbuches mit seinen Bildern zum Kommunistischen Manifest: „Eine Welt gewinnen“ Berlin (Kinderbuchverlag) 1981. — Zu der eher experimentierenden Grafik der letzten Jahre, zu der ihn Grieshaber angeregt hat, vgl. in diesem Katalog S. 102. Auch hier verzichtet Sandberg jedoch nicht auf politische oder soziale Inhalte. Sandberg hat sich neuerdings von Tendenzen in der jüngsten Entwicklung der Kunst der DDR, die Kunstmittel zu verselbständigen, abgegrenzt: „... es fällt mir schwer, die Originalitätssucht verschiedener jüngerer Kollegen zu verstehen, die teilweise nur noch die Formensprache kultivieren, also das Mittel zum Hauptzweck zu machen versuchen. Wer etwas sagen will, sollte sich auch verständlich machen. Alle, die mich kennen, wissen, daß ich immer ein Vorkämpfer neuartiger Formsprachen in der Kunst war. Doch sie sollte nicht ins Obskure, Begriffslose, nur der Originalität Dienende ausufern. Hier bleibe ich polemisch, skeptisch. Das heißt nicht, daß ich nun das Vordergründige, allzu leicht Erkennbare proklamiere oder gar einer gleichmacherischen Uniformierung das Wort rede. Ich bin für Erfindungen, aber Kunst ist nicht nur Klang... Und besonders die Grafik will doch etwas sagen, nicht nur Strukturen zeigen oder Rhythmus...“ (in: Bildende Kunst, 1981, S. 124).
- 25) Gransow, op.cit. (Anm. 2), S. 93 ff., 102 ff. — Vgl. auch Sandberg: Planung und Leitung auch in der Kunst? In: Berliner Zeitung, 5. 2. 1966, S. 6.
- 26) Vgl. u. a. die Beziehungen zwischen dem Buchenwald-Zyklus von R. Graetz (1956/57), der Radierung „Appell im KZ“ (1956) von Lea Grundig und Sandbergs Zyklen „Eine Freundschaft“ und „Der Weg“, sowie „Erinnerungen an Buchenwald I“ (1977). — Vgl. auch in diesem Katalog Nr. 173, 141.
- 27) Sandberg hat sich hier gern auf Brecht berufen. Vgl. z. B. Brecht: Was haben wir zu tun? In: Gesammelte Werke, Bd. 19, S. 545. — D. Eisold: Verantwortung übernehmen und eine parteiliche Kunst schaffen. Begegnung mit dem Grafiker Prof. Herbert Sandberg. In: ND, 21. 8. 1980.
- 28) Bildende Kunst, 1956, S. 394 (vgl. Anm. 16).
- 29) R. Graetz: „Freiheit für die deutschen Patrioten in Adenauers Kerkern“. Tuschzeichnung (Bildende Kunst, 1960, S. 563, Abb.). — Vgl. ein ähnliches Motiv u. a. auch bei G. Bondzin, „Gequältes Land“ aus dem Zyklus „Vietnam“, 1965.