Andreas Thielemann

Crescendo vor der Ausreise

Die Polyestergruppen von Hartmut Bonk

Für viele Künstler in der DDR wurde der Ausreiseantrag zur ultima ratio ihrer Existenz in diesem Lande.[1] Der Entschluss, sich nicht mehr um Modifikationen der Lebens- und Arbeitsbedingungen in der DDR zu mühen, sondern diese Existenzform überhaupt zu beenden, reifte in der Regel einige Monate oder Jahre. War der Antrag offiziell gestellt, folgte die finale Phase mehr oder weniger harter Auseinandersetzungen sowie des Hoffens und Wartens. Wie lange es schließlich dauern würde, konnte im Einzelfall vorab kaum abgeschätzt werden. Auf je unterschiedliche Weise haben die Schriftsteller, bildenden Künstler, Schauspieler und Musiker, die die DDR in Richtung Westen verließen, diese Phase des zunächst nur innerlichen Transits durchlebt. Bei etlichen kam die künstlerische Arbeit fast zum Erliegen, einige hielten sich mit Disziplin in den Bahnen schon begonnener Projekte, andere versuchten, den Prozess der Loslösung möglichst bewusst zu durchleben und in die Arbeit einfließen zu lassen. Aspekte des Rückblicks und der Abrechnung sind hierfür ebenso typisch, wie der Versuch, die Erschütterungen in seismischen Protokollen zu fassen oder sich bereits auf die erhofften und erahnten neuen Lebens- und Arbeitsbedingungen auszurichten. Finalität war der beherrschende Modus in diesem Transitraum – und zwar ebenso im Sinne des Beendens wie der Fixierung auf den Moment des Grenzübergangs und der zielsetzenden Projektion in den Raum der noch kaum erkennbaren Zukunft.

Hartmut Bonk stellte seinen Ausreiseantrag 1979 und übersiedelte 1982 in die Bundesrepublik. Der zunächst nur als Option gedachte und schließlich aus einem konkreten Anlass vollzogene Bruch bewirkte eine Radikalisierung, beflügelte die Bereitschaft, aufs Ganze zu gehen und verstärkte bei Bonk nicht zuletzt auch die Pendelschläge zwischen mentalen Extremen. Einerseits das Hochgefühl der klärenden Rationalität, der Zugewinn an Übersicht und Leichtigkeit, der sich einstellt, wenn Seile gekappt werden. Andererseits der bohrende Blick in panisch besetzte Abgründe. Intellektuell und künstlerisch produktiv wurde vor allem eine für ihn charakteristische Kreuzung dieser Extremlagen. Sie prägte das Finale, das auf ihn eine geradezu elektrisierende Wirkung hatte.

Die von Bonk schon vor der Antragstellung obsessiv betriebene Suche nach den Entwicklungslinien der westlichen Zivilisation und schließlich das Arbeiten und Leben in der prekären Situation des Übergangs steigerten die Sensibilität und die Intensität der gesamten Wahrnehmung. Hellwach und mit einer geradezu saugenden Aufnahmebereitschaft nahm Bonk alles auf, was Einsichten vertiefen und Orientierung bieten konnte: Eindrücke in der unmittelbaren Umgebung, Bilder und Diskurse, die das westliche Fernsehen übertrug, und schließlich ein durch Lektüre und Diskussionen erworbenes Repertoire an theoretischen Kenntnissen und Modellen. So wie Bonk bei

Hartmut Bonk, Bildhauersymposium, Oronsko (Polen), 1975

seinen Figuren vor allem auf den Fluss der Konturen achtete und seine Kompositionen mit einem verbindenden und rhythmisierende Lineament strukturierte, entwickelte er in intellektueller Hinsicht ein zunehmendes Interesse an der Erkenntnis von Mechanismen und Mustern und überhaupt an gedanklichen Hilfslinien, mit denen sich einzelne Signale und Beobachtungen verbinden und Visierungen in die Zukunft vorzunehmen ließen. Wo andere kaum mehr als Einzelerscheinungen sahen, erkannte Bonk bereits Muster und interpolierte übergreifende dynamische Zusammenhänge.

Gunter Ziller (links) und Hartmut Bonk, Atelier im Künstlerhaus Dresden, 1980

Diese Tendenz zur Bildung von Ligaturen, zum Denken und Sehen von Konstellationen führte bereits Mitte der 1970er Jahre dazu, dass Bonk als Bildhauer zunehmend von der Einzelfigur zur Erarbeitung von Gruppen überging. Bezeichnenderweise wechselte er in diesem Zusammenhang auch von der tendenziell statuarischen Steinbildhauerei zur Modellierung von Plastiken. Die Arbeit im Ton erlaubte ein schnelleres und mehr dem Zeichnen verwandtes Arbeiten und ermöglichte natürlich auch stärker bewegte Figuren. Entscheidend war, dass er einen Weg fand, diese Figuren in Polyester abzugießen. Damit wurde er unabhängig, nicht nur vom Steinbruch, sondern auch vom teuren Bronzeguss. Wenn Kollegen und Kritiker damals monierten, dass bei ihm nun alles zu schnell gehe, dass er sich vom authentischen Materialethos des am Stein kämpfenden Bildhauer verabschiede und schließlich auch als Plastiker die Reize und Qualitäten der sensiblen Oberflächengestaltung einer schnöden Polyesterhaut opfere, trafen sie den Nagel durchaus auf den Kopf. In der zünftigen Bildhauerei der DDR konzentrierte sich der Wettbewerb um Qualität nicht zuletzt auf Raffinessen in der Ausarbeitung jener bebenden Sensibilitätschiffren, die Werner Stötzer und Wieland Förster so meisterhaft beherrschten. Und was den Wettbewerb um Innovation anbelangt, so stand er noch ganz im Zeichen der verspäteten und zumeist recht vorsichtigen Auseinandersetzung mit den Stil- und Formmodellen der klassisch modernen Bildhauerei.

Auch Hartmut Bonk widmete sich nach dem Studium der Bildhauerei, das er 1967 in Dresden bei Walter Arnold abschloss, eine Zeit lang der intensiven Auseinandersetzung mit Arp, Brancusi, Giacometti, Laurens, Lipchitz, Marini, Moore, Urteil, Wotruba und Zadkin.[2] Er nannte das „Nachschule" und absolvierte diese Erprobungen, die ihn versuchsweise bis zur Ungegenständlichkeit führten, mit dem schon erwähnten Sinn für schnellen typologischen Durchblick. Was anderen Stoff für zähe Identifikationsprozesse geboten hätte, trat bei Bonk wieder in den Hintergrund, als er ab 1975 mit seinen Polyesterplastiken begann: Figuration ohne alle Befangenheit und mit all ihren klassischen wie modernen Möglichkeiten. Das schloss für ihn insbesondere die Vollfigur in lebensgroßem Format ein. Ebenso die Mehrfigurigkeit, die mit Blick auf die verpönte Programmkunst in schlechtem Ruf stand.

In die gleiche Richtung ging Bonks Wiederbelebung von Physiognomik und freier Gestensprache, die in der antirhetorischen Moderne gebremst oder ganz abgestellt worden war. Und schließlich die farbige Fassung, teils symbolisch konzipiert, teils als Mittel eines gesteigerten Realismus, der bis an die Seherfahrungen von Fotografie und Film heranrückte.

Bonk bezeichnete seine Position damals schlicht und richtig als „Nach-Pop", denn tatsächlich war es die Pop Art, die erstmals mit Kunststofffiguren arbeitete, um zeitgenössische Motive in leicht verfremdeter oder schockierend realistischer Form in Szene zu setzen. An die kleinen Bühnenstücke Georg Segals mit seinen weißen, von einer stillen Aura umgebenen Figuren mag man etwa bei Bonks erster großer Polyestergruppe von 1975 denken. Diese etwas geisterhaft wirkenden vier weißen weiblichen Figuren schockierten das Publikum der VIII. Kunstausstellung der DDR (Dresden 1977/1978) mit ihren extrem verschlankten Proportionen, dem entindividualisierten Ausdruck und dem stillen Drama ihrer mehr oder weniger befangenen Gesten und Haltungen.[3] Schon mit Rücksicht auf die verbreitete Unkenntnis jüngerer internationaler Entwicklungen sind Begriffe wie Pop Art oder ein Name wie Georg Segal in der DDR-Kunstkritik damals nicht gefallen. Doch hat das insofern seine Richtigkeit, als in dieser Gruppe lediglich die „Wartende" wegen ihres Tischrequisits an Georg Segal denken ließe, während die Figuren im übrigen aus der konsequenten Weiterentwicklung eines motivischen Programms entstanden, das Bonk zunächst als traditionelle Sandsteinplastiken realisierte. Bonks Rede vom ‚Nach-Pop' war tatsächlich treffend, da ihn die Pop Art zwar zu einer direkteren Form von Zeitzeugenschaft couragierte und ihm den Weg zur Polyesterfigur gewiesen hatte, er im Übrigen aber von anderen Prägungen ausging und Obsessionen verfolgte, die weiterhin auch das volle Spektrum der klassischen und modernen Bildhauerei beanspruchten und es nicht erlaubten, beim bloßen Realitätsschock von Körperabgüssen (Duane Hanson, John de Andrea) stehen zu bleiben. Was als ‚Nachschule' begonnen hatte war auch durch die Pop Art hindurchgegangen und schließlich bei einem ‚Nach-Pop' angelangt, der sich auf ein breit gelagertes Register von Kunstmitteln und Stiloptionen stützte, die Bonk weniger identifikatorisch als analytisch auf ihre Brauchbarkeit hin untersuchte.

Die Konsequenz, mit der sich Bonk die einzelnen Erfahrungen und schließlich das ganze Zweck-Mittel-Kalkül erarbeitete, ist bemerkenswert und provoziert den vergleichenden Blick auf die Entwicklung von A.R. Penck. Beide Künstler des Jahrgangs 1939 kannten und schätzten sich, gingen künstlerisch aber verschiedene Wege. Es gibt jedoch Gemeinsamkeiten. Sie betreffen nicht das Erscheinungsbild ihrer Arbeiten, sondern die bei beiden ausgeprägte Neigung zur Methodik und Analytik – inklusive kühner Spekulation und Kombination. Auch Penck hatte in seiner Dresdner Zeit historische Kunstmittel ohne Progressions- oder Regressionsscheu durchdekliniert, was bei ihm bekanntlich eine Skala zwischen Rembrandt und Picasso ausmachte und in eine auch kybernetisch inspirierte Ikonographie und malerische Grammatik mündete.

Bonks Sinn für unterschiedliche künstlerische Möglichkeiten und Optionen bewährte sich bei freundschaftlichen Kontakten ebenso wie seine Diskussionsfreude. Bezeichnenderweise entwickelte sich ein von wechselseitiger Wertschätzung getragenes Verhältnis auch zu Hermann Glöckner, dem Nestor des Konstruktivismus in der DDR, der sein Atelier ebenfalls im Dresdner Künstlerhaus hatte. Von Bonks oftmals überraschender Analytik und seinen mitunter sehr konkreten Hinweisen profitierten Freunde, Künstlerkollegen und später seine Studenten an der Westberliner Hochschule der Künste.

Die Interna aus Bonks Dresdner Atelier und aus seiner Wohnung, in der das große Zeichenbrett stand, drangen aber kaum nach außen. Dementsprechend groß war die Überraschung als auf die weiße Gruppe die sechsfigurige Polyestergruppe „Zivilisierte Welt" (1977/1978) folgte, in der Bonk mit einem Paukenschlag die große Frage nach Zustand und Weg der menschlichen Zivilisation aufs Parkett brachte. Dem Thema entsprechend hatte er die Registratur gewählt und weiterentwickelt: Vom psychologisch definierten Raum der weißen und sensibel introvertierten weiblichen Figuren hin zu einem entfesselt expressiven Figurenensemble, das erstmals auch mit krasser Pop-Realistik und mit symbolischer Materialverfremdung in Gestalt von braunen, blauen und silbernen Figuren arbeitete. 1979/1980 wurden die drei silbernen Figuren dieser lebensgroßen Gruppe in der Dresdner Ausstellung „Junge Bildhauerkunst der DDR" gezeigt, wo sie inmitten der grau-gediegenen DDR-Plastiken nur umso greller herausstachen. Dem kunstsinnigen Publikum stockte der Atem nicht nur mit Blick auf die metallisch-kühlen Figuren, sondern auch wegen der Plinthe des „Frierenden Mädchens", die als eigenes

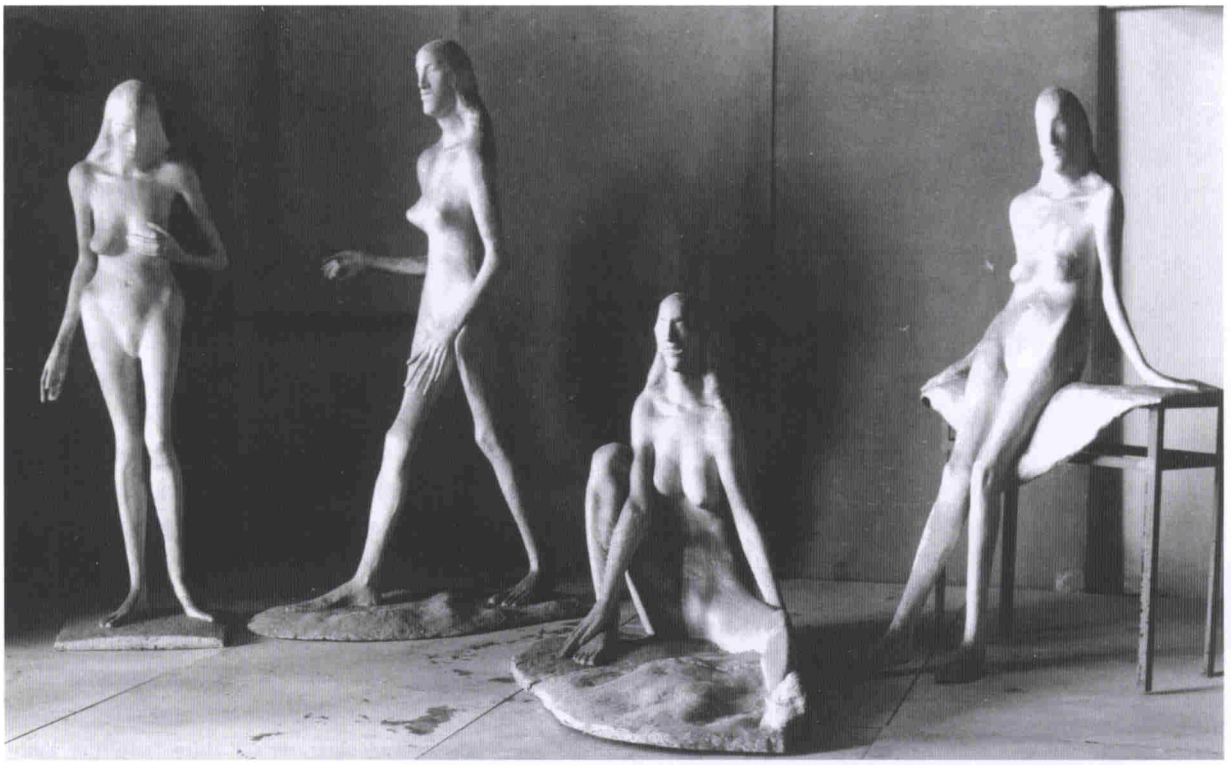
Hartmut Bonk: Zivilisierte Welt (Gruppe aus sechs Figuren), 1977/1978, Polyester, Staatliche Galerie Moritzburg Halle

Hartmut Bonk und Hermann Glöckner (2. v. links) im Atelier im Künstlerhaus Bethanien, Westberlin, 1983

großes Element nach dem Muster von Pop Art ausgeführt war: ein Bodenprofil mit Zivilisationsmüll und dem Abguss eines abgestorbenen Astes. Im Albertinum auf einem bühnenartigen Holzpodest aufgestellt, bildete diese ganz in Silber gehaltene Dreiergruppe den Blickfang der Ausstellung.

Da der Sozialismus an ein Happyend der Weltgeschichte glaubte und sich selbst in der Rolle des künftigen Siegers und globalen Retters sah, war schon die Frage nach „der Zivilisation", ohne Gesellschaftsdefinition und Ost-West-Differenzierung, eine Tabuverletzung. Die ersten DDR-Umweltaktivisten, die nur unter dem Dach der Kirche arbeiten konnten, haben die entsprechende ideologische Ignoranz mächtig zu spüren bekommen. Unbotmäßigkeit steckte aber nicht nur im Inhalt und in der Dimensionierung des Themas, das schließlich auf die letzten Fragen der Menschheitsentwicklung zielte, sondern auch in der Tatsache, dass Bonk, seine neue Technologie nutzend, dafür zum Mittel der lebensgroßen Skulpturengruppe gegriffen hatte, unterstanden doch großformatige Reliefs und plastische Gruppen ebenso wie großformatige Wandbilder in besonderer Weise der staatlicher Lenkung und Kontrolle. Dass es damals keinen Eklat gab, hängt vermutlich auch damit zusammen, dass die Funktionäre nicht auf Unbotmäßigkeit im realistischen oder gar fotorealistischen Gewand vorbereitet waren, denn das Tauziehen mit abweichenden bildenden Künstlern konzentrierte sich seit langem auf den Streit, welches Maß an Abstraktion innerhalb oder gar außerhalb des Realismus akzeptiert werden könne. Zu Ende der 1970er Jahre legte die gegenkulturelle Szene außerdem noch mit ersten Vorstößen in die Bereiche von Objekt- und Aktionskunst nach. In dieser durchaus angespannten Situation weckte Bonks neue, starke Abbildlichkeit bei einigen Funktionären irrigerweise Hoffnungen auf eine Entlastung für die angeschlagene Front des Realismus. Damit verkannten sie allerdings, dass sich Bonk über all diese DDR-spezifischen Frontstellungen und Befangenheiten gerade generell hinausbewegte.

Zum Panorama der „Zivilisierten Welt" gehörte auch ein gehendes Paar in brauner Tonlage, das Bezug nahm auf die klassische Ikonographie des Adam-und-Eva-Paares nach dem Verweis aus dem Paradies. Es war damals im Albertinum nicht mit ausgestellt. Platzgründe mögen eine Rolle gespielt haben, vielleicht gab es aber auch inhaltliche Gründe. Das Paar trug den Titel „Der erste und der letzte Tag" und war mit der geschichtsphilosophischen Erwartung, der Sozialismus sei fähig, ein „Paradies auf Erden" zu schaffen, gewiss nicht kompatibel. In der silbernen Teilgruppe gab es aber die silberne Figur eines Söldners in Laufschritt mit offensichtlich westlicher Kleidung und Maschinenpistole. Die Ausstellungserklärer nahmen diesen als Schlüssel und hatten leichtes Spiel, das Ganze zu einer Kritik am Gegner, zu einer Darstellung von Defekten der westlichen Welt umzumünzen. Ob Bonk das einkalkuliert hatte? Ein Entgegenkommen war es jedenfalls ebenso wenig wie die vermeintliche Stärkung des DDR-Realismus. Bonk ging es nicht um Kritik am Osten oder am Westen, er war ausgestiegen aus dem enervierenden Dualismus des Kalten Krieges, in dem an alles und jedes die Frage des cui bono? geheftet wurde. Was den Gang der Zivilisation anbelangt, war er einfach der Meinung, dass die zivilisatorischen Entwicklungen und ihre gefährlich krisenhaften Verläufe von der westlichen Welt vorangetrieben werden, dass der Westen auch für die



Hartmut Bonk: Figuration (Weiße Gruppe), 1975/1976, Polyester, Besitz des Künstlers

zurückgebliebeneren Regionen die entscheidenden Tendenzen und Maßstäbe setzt. Um diese Muster des Künftigen zu lesen, um die zur Katastrophe tendierenden Zukunftslinien aufzuspüren, musste der Westen studiert werden. Der Osten hatte nicht zuletzt mit seinen partiell emanzipierten und sinnlichen Frauen und mit den Vergnügungen einer opponierenden Boheme auch einiges an Reizen zu bieten, aber technologisch-zivilisatorisch relevant war er nicht. Diese radikale Sichtweise und Interessenlage implizierte freilich schon den gedanklichen Ausstieg aus den beschränkten Horizonten der DDR. Bonks Perspektive war zweifellos hellsichtig, denn selbst im Westen setzten zu diesem Zeitpunkt noch viele auf die Zukunft der östlichen Alternative, und keiner hätte damals die Prognose gewagt, dass der Ostblock beim Wettlauf mit dem Westen noch vor dem Ende des 20. Jahrhunderts zusammenbrechen würde.

Im Anschluss an die große Bildhauerausstellung gelang es Gabriele Muschter, die sich auch als Galeristin für Bonk einsetzte, in der DDR-Kunstzeitschrift „Bildende Kunst" einen längeren Artikel zu Bonks „Zivilisierter Welt" zu platzieren, der die politische Brisanz der Ikonographie zwar nur vorsichtig andeuten konnte, aber die künstlerische Eigenart von Bonks Figuration sehr differenziert und mit spürbarer Sympathie darstellte.[4] Und sie stellte alle sechs Figuren vor, inklusive des schreitenden Paares, das groß auf der Rückseite des Zeitschriftenheftes abgebildet wurde.

Solch ein positives und einfühlsames Echo war aber keineswegs selbstverständlich. In der Dresdner Kunstwelt nahm man Bonks zunehmende Politisierung, seine neue, schnelle Technologie, seine schockierende Thematik, und seine nicht minder krasse Abbildfiguration mit einiger Irritation zur Kenntnis. Ätzenderes als diese Kunststoff-Figuren hatte man in Dresden wohl seit den Zeiten von Otto Dix nicht mehr gesehen. Fremd wirkten diese Figuren, und nicht nur vom Material her ‚synthetisch'. Dass sie tatsächlich nach Polyester rochen, war nur die Spitze der Geschmacksverletzung, die in Dresden umso schwerer wog, als in dieser Kunststadt seit dem Ende des 19. Jahrhunderts besonderer Wert auf feine malerische Verläufe gelegt wurde. Unter dem Stichwort „Dresdner Malkultur" ist diese Besonderheit in der Kunstgeschichte gewürdigt worden, und zwar zu Recht, denn gewisse Anmutungsqualitäten sind selbst in der gegenkulturellen Szene und im Dresdner Konstruktivismus nie vernachlässigt worden.

Was den Umgang mit ‚Duftmarken' anbelangt, bewies Bonk aber generell einen ausgeprägten Sinn für Kontrastierung. Später erklärte er einmal, die ganze DDR-Malerei sei eigentlich grünstichig, denn die meisten Kollegen seien vor der politisch besetzten Farbe rot zurückgeschreckt. Ob er selbst diese pointierte Feststellung getroffen hatte, oder ob er hier ein Bonmot weitergab, sei dahingestellt. Jedenfalls entsprach solch eine summierende Zuspitzung seinem Denkstil und der Neigung zum Kontrapost.

Mit der Zivilisationsthematik und Gesellschaftsikonographie hatte Bonk ein weites Feld eröffnet. Dabei galt sein besonderes Interesse der beschleunigten urbanen Existenz, denn er war der Auffassung, dass das Leben in den großen und weiter wachsenden Metropolen zu einem allesentscheidenden Nadelöhr wird. Die Elbuferexistenz war keine schlechte Ausgangslage zur gedanklichen und psychologischen Vertiefung, aber es drängte ihn nun zum Einblick in wuchernde Großstädte wie New York – und zwar hinsichtlich der gigantischen und potentiell riskanten Anhäufung von Bauten und Technik ebenso wie hinsichtlich der Menschen, die sich mit ihrer ganzen psychischen und physischen Ausstattung auf die eine oder andere Weise in diesen Städten einrichten. Was ihm die Medien dazu an Bildern und Nachrichten boten und was er in der eigenen Umgebung an vorausweisenden Symptomen aufspüren konnte, verarbeitete Bonk in einer anschwellenden graphischen Produktion. So wie er seine plastische Technik verändert hatte, beschleunigte er auch seine Zeichnungen zu einer fließenden Bilderschrift, zumeist nur mit dem Tuschpinsel ausgeführt und zeitweise dem Duktus des Comic Strips oder dem Licht-Schatten-Rapport eines Photos nahe. Damit verschmolzen aber auch abgründig wuchernde Phantasien und figurative Prototypen aus dem Urgestein der europäischen Bildwelt.

Von klassischer Bildungsübung war das freilich weit entfernt, denn diesen erschreckenden Gestalten war anzusehen, dass sie durch Klopfzeichen der Gegenwart geweckt worden waren, dass saugende Zukunftsfluchten an ihnen zerrten und sie als Projektionsmuster in Anspruch nahmen. Bonks klassische Ausbildung hatte dazu beigetragen, dass er über ein solches Repertoire überhaupt verfügte. Dass er darin noch nutzbare und relevante Figurationen erkannte, geht hingegen auf das Konto seiner Veranlagung zum Denken und Sehen von Typen und Mustern. Sein teils analytischer, teils dramatisch aufgeladener Umgang mit den figurativen und gestischen Prototypen entspricht sehr genau dem, was Aby Warburg als die historische Arbeit an den „Pathosformeln" beschrieb.[5] Dieser Begriff und Warburgs Theorie der Überlieferungsenergetik waren damals in der DDR allerdings noch nicht verfügbar. Bei dem, was die Generation von Bonk und Penck in ihrem Denken prägte, kommt aber vielleicht der in den 1960er und 1970er Jahren florierende Strukturalismus in Betracht, und zwar kaum durch direkte Lektüre, als vielmehr indirekt durch das, was an Gedankenprofilen seinen Weg bis in die intellektuell ausgehungerten Zirkel der DDR fand. Selbst schon der Titel beziehungsweise das Schlagwort des „Strukturalismus" fand sein Echo. Wie die Kybernetik, mit der sich Penck befasste, hatte auch der „Strukturalismus" die Aura des Präzisen und der intellektuellen Alternative. Mit strukturalistisch inspirierten Begriffsmustern operierte Bonk verstärkt seit Mitte der 1970er Jahre, so beispielsweise in einer Kategorienliste, die er im Interview mit Henry Schumann aufstellte: „Privileg, Tabu, Gesetz, Tradition, Formel Gesellschaft, Formel Gott, Mensch".[6] Bezeichnenderweise verband Bonk in einem Text, den er 1976 in einem Faltblatt des Winckelmann-Museums Stendal abdrucken ließ, auch die Frage nach der Transmission von Bildern, die durch einstiges Geschehen geprägt wurden, mit der Frage nach der „Struktur" und der Strukturerkenntnis der Gegenwart:

Die Welt ist voller Bilder,
voller Übermittlung dessen, was geschehen ist.
Annahme und Ablehnung
legen die Struktur frei
und führen das Geschehen fort.
Die Zukunft
liegt im Ungeformten.

Wohlgemerkt: Annahme und Ablehnung legen die Struktur des Gegenwärtigen frei. Auch Abweisung hinterlässt ein Loch in der Lochkarte, erzeugt ein Muster, das zur Erkenntnis von Strukturen beiträgt. In solch einer schneidenden Feststellung steckte Bonks kühl-souveräne Antwort auf die Verbotsorgien des Systems – weit entfernt vom üblichen Lamento der Szene. Wo andere vor allem Selbstbezüglichkeiten im Sinn hatten, wenn sie beklagten, was sie behindert, drehte Bonk die Optik um 180 Grad und präsentierte dem System den Spiegel. Nur Penck hatte zuvor solch kühne Denkmuster verwendet, wenn

Hartmut Bonk inmitten seiner Polyesterfiguren, Atelier Künstlerhaus Dresden, 1980

er etwa in einer Graphikserie von 1968 aufzeigte, wie sich mit Bildern, Gegenbildern und Spiegelbildern hantieren lässt. So bei einer kleinen Figur, die zwar vor dem Hieb des überlegenen Kontrahenten zurückweicht und abstürzt, in diesem Moment aber noch dem Gegner den Spiegel entgegenhält, der darin seine aggressive Gestalt erblicken muss.

Bonks rasanter Umgang mit aktuellen und prototypischen Bildern verlangte ein aufnahmebereites und flüssiges Medium. Daher nimmt es nicht wunder, dass er nicht dem in der Szene gepflegten Aufbruch zu kunstinternen „Experimenten" folgte, sondern sich einen Arbeitsraum organisierte, der ganz auf den funktionierenden Fluss der Bilder abgestellt war: in seiner Wohnung in der Frankenstraße 15, zwischen Fernseher, Kaffeemaschine und Zeichenbrett, auf dem mit konstantem Format gearbeitet wurde.[7] Diese nüchterne Organisation des Lebens und Arbeitens stach vom Habitus der Boheme ab, was nicht heißt, dass Bonk nicht auch Sinn für die Elbuferfreuden gehabt hätte. Aber in Bezug auf seine Arbeit setzte er klar professionelle Prioritäten.

Tatsächlich herrschte ein produktives Gleichgewicht zwischen Bonks aktueller Dresdner Existenz und seiner obsessiven Zukunftsschau. Anders wäre jene strukturelle Verbindung des Photographischen und Archetypischen auch gar nicht denkbar gewesen. Nur im Fluss des aktuellen Bilderstroms stehend, womöglich tatsächlich in einer Metropole wie New York, wäre kaum jener Denkraum verblieben, der auch schweifenden Gedanken und auftauchenden Pathosformeln Raum gibt. Das war der Vorteil, oder neutraler gesagt, die Folge jener Distanz zum Objekt, die auch nach Warburgs Auffassung Voraussetzung dafür ist, dass ältere Bilder in die Bewältigung der gegenwärtigen eingreifen. So gesehen spiegelte die Verzahnung unterschiedlicher kategorialer und zeitlicher Ebenen sehr genau seine damalige Situation. Sie spottet jedem klassischen oder modernen Reinheitsgebot, ist aber gerade damit Ausdruck und Abbild von Bonks damaliger Lebens- und Arbeitsstruktur.

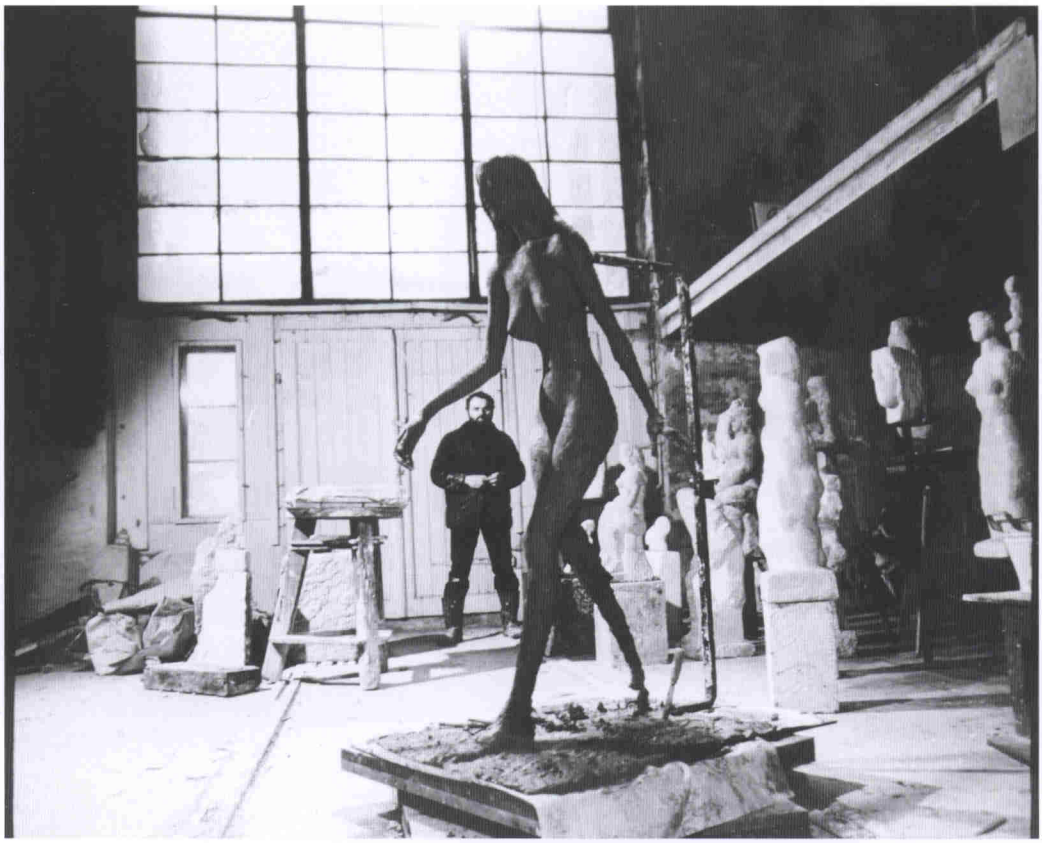
Auch in Bezug auf seine private Mnemosyne operierte Bonk mit perforierten Zeitebenen. So etwa bei seinen Visionen von berstenden Metropolen, die sich in Techniktrümmer und

Blick in das Atelier von Hartmut Bonk, Künstlerhaus Dresden, um 1980

Streumuster von Zivilisationsmüll auflösen. Seine graphische Serie „Alba urbana" von 1980/1981 hält man heute, nach dem unvorstellbaren Zusammenbruch der New Yorker Twin Tower, für weniger phantastisch als 1980. Und doch ist es bemerkenswert, dass Bonk seine Vision einer kollabierenden Metropole auch aus dem Flashback von Erinnerungen an den Zusammenbruch nach 1945 gestaltete. Befragt nach jenen vernetzten Streumustern, die sich mit ihrer intermittierenden Rhythmik auch bei anderen Motiven durchsetzten und teilweise die innere Spannung physikalischer Feldlinien annahmen, benannte er frühe Prägungen durch entsprechende „langjährige Erinnerungen an die Flucht, bei der ich zerstörte Landschaft [sah], Wälder, in denen verrottende Kriegsmaterialien verstreut lagen, Parks und Anlagen die medizinisch und hygienisch verwahrlost zurückblieben, zerstörte Städte, sich auflösende Wehrmachtsverbände, Männer in Kleidung aus Lagern, chaotisierte Industrielandschaft und nicht mehr funktionierende Technik einer auseinanderbrechenden Zivilgesellschaft."[8]

Während die Menge der Bilder über das Zeichenbrett in der Frankenstraße 15 floss, ging auch die Arbeit im Künstlerhaus ungebremst voran. Auf die sechsfigurige „Zivilisierte Welt" folgten sogleich weitere lebensgroße Plastiken, die 1979/1980 in lockerer Folge zu einem neuen Ensemble von zwölf Figuren anwuchsen. Solch eine große Ansammlung beschwor dann freilich schon die Erinnerung an Rodins Gruppe der „Bürger von Calais", die auch in Bezug auf die Typen- und Ausdrucksvariation Vergleichbares bietet. Wie schon bei der „Zivilisierten Welt" gab es keinen verbindenden Handlungszusammenhang und kein vorab strikt definiertes Programm, sondern nur ein Themenfeld, das genügend Raum für sukzessiv auftauchende Bilder ließ: „Society apokalyptisch". Der Titel entstand erst im Zuge der Arbeit. Gleiches gilt auch für die Unterteilung in drei Vierergruppen und deren Benennung.

Die erste dieser drei Teilgruppen nannte Bonk „Die Dresdner Zeit". Der Titel betrachtet die Dresdner Zeit bereits wie eine abgeschlossene Phase, wurde also offenbar nach der Antragstellung (1979) vergeben, die in die Zeit fiel, als Bonk bereits an der Gruppe arbeitete. Zwei Frauen und zwei Männer umfasst diese Gruppe. Die Gestaltung als Kostümfiguren mit farbnaturalistischer Fassung lassen an plastische Schnappschüsse denken, doch markieren die Figuren zugleich gegensätzliche Attitüden. Einerseits eine zentrifugal bewegte, sich selbstvergessen nach allen Richtungen öffnende und auslebende Partyschönheit im Cocktailkleid, die im Zustand der Verzückung nur umso perfekter ihre eleganten und ausbalancierten Konturen zur Geltung bringt. Diesem Model, das an die Posen in der Welt von Film und Modejournal denken lässt, steht eine individuell gezeichnete junge Frau alternativen Zuschnitts gegenüber. Die geöffnete Jacke des Jeansanzugs gibt den Blick auf den entblößten Oberkörper frei, was als Zeichen von Ehrlichkeit und Offenheit sowohl intuitiv wie nach alter Ikonographie verständlich ist. Diese Binnenöffnung aber wird von der jungen Frau zugleich gehütet und geborgen, mit der Jacke, den Haarsträhnen und mit der gesamten Körperhaltung, die neben



Hartmut Bonk im Atelier, Künstlerhaus Dresden, 1974

der Öffnung auch Hemmung und Befangenheit erkennen lässt. Eine sympathische, aber keine einfache, keine in sich ausgeglichene Figur. Was die Männer anbelangt, so werden aus der Dresdner Zeit zwei mit Sakko und Krawatte ausgestattete Herren herausgeleuchtet. Ein selbstbewusst gestikulierender Schwätzer, der mit seinen grellen Farben und auffälligen Mustern sofort in die 1970er Jahre datiert werden kann. Man meint solch einen Typ zu kennen, ihn selbst schon einmal gesehen und erlebt zu haben. Und zwar im Unterschied zu jenem weniger individuellen Anzugträger, der aus unbekanntem Grunde zusammenbricht und im Fallen noch hilfesuchend ausgreift. Bei ihm könnte man wieder an ein Film-Still denken, an das Opfer eines Anschlags vielleicht oder überhaupt einen Verlierer, der aus seiner Position gefegt wird. Das Ganze ist ein offensichtliches Mixtum aus Realität und Medialität, ohne dass im mindesten so etwas wie repräsentative Auswahl angestrebt wurde. Beim Blick in ein fremdes Fotoalbum ergeht es einem ähnlich: Man kennt diese Menschen und kennt sie nicht. Muster und kollektive Rollen generieren auch im Privaten einen gemeinsamen Vorrat an Erfahrungen, in dem sich die Zeitgenossen mit intuitivem Strukturalismus orientieren, mit dem Sinn für solch Oppositionen wie Triumph oder Fall, dick oder dünn, bunt oder grau, öffentlich oder privat. Im übrigen erahnt man, was Rückblick und Abrechnung auch in seiner ganz privaten Dimension bedeuten, wie wenig hier von gerechter Sicht und objektiver Wertung die Rede sein kann.

Demonstrierte die erste Teilgruppe, dass auch das private Leben gleichsam ein Museum von Figuren hinterlässt, so behandelt die zweite Teilgruppe das Thema der „Society" im Bezug auf die im engeren Sinne gesellschaftspolitische Sphäre. Sie bildet das Zentrum der Gesamtgruppe und trägt den Titel „Deus ex machina" – ein Begriff, der den Betrachter in die Rolle eines Zuschauers am Welttheater versetzt. Es geht um machtvolle, um gottgleich von oben eingreifende Instanzen.[9] Drei Figuren treten nackt auf, als antikische Pathosformeln, doch ist die vierte Figur wiederum in zeitgenössischem Kostüm gegeben. Im Mittelpunkt dieses merkwürdigen Thronsaals sitzt eine Herrscherfigur in der Pose des antiken Wagenlenkers. Diese Urfigur von Lenkungsmacht könnte auch ein Zepter tragen oder in technologisch vermittelter Form an den sogenannten Schalthebeln der Macht sitzen. Dem Herrscher beigeordnet steht ein nackter Jüngling in der Pose des „Betenden Knaben" (Pergamonmuseum). Apollinisch, silberglänzend und mit einem in Gold getauchten Haupt konzipierte ihn Bonk als Allegorie für die nach höheren Idealen strebende und deshalb

besonders verführbare Jugend. Die Köpfe jugendlicher Sucher sind leicht zu besetzen, einzufärben – und zwar gerade mit Vorstellungen von höchstem Glanz und Wert. Nach Ausführung und Konzeption macht der Jüngling den Eindruck als könnte er auch von einem Bildhauer aus der Zeit des Jugendstil stammen. Gleiches gilt für die am Boden kauernde, ihren Kopf mit einem Arm schützende junge Frau. Auch sie ist in silberner Jugendschönheit gegeben, zeigt aber das Gegenteil jener entflammbaren, himmelwärts gerichteten Emphase des Jünglings. Ihre Reaktion im Raum der Macht bedeutet Unterwerfung ebenso wie Entzug, Erdung und Selbstsicherung am Boden. Die Heterogenität der Bonkschen Zeithorizonte und Darstellungsregister wird schließlich auch durch die Kostümfigur in „Deus ex machina" deutlich. Dieser Anzugträger scheint weder ein Gesellschaftstyp noch ein Manager zu sein. Eher steht er etwas abseits, denkend, nicht mit aktivem Machtgriff, sondern mit einer Hand in der Hosentasche. Und doch hat ihn Bonk zu Seiten jenes angespannt aktiven und rotbraun gefärbten Herrschers gestellt. Man liegt wohl richtig, wenn man hier an den Intellektuellen als Beigeordneten der Macht denkt. Es gab sie in der Kulturszene der DDR, jene Intendanten, Akademiepräsidenten und Museumsdirektoren, die ihre Rolle mit einer Partizipation an der Macht verquickten. Auch sie konnten wie ein Deus ex Machina mit einem Fingerzeig eingreifen und Schicksal spielen, im positiven wie im negativen Sinne. Die Physiognomie dieser Figur reizt zur Benennung, doch wäre eine solche Engführung dem typologischen Sinn der Figur eher abträglich.

Die dritte Teilgruppe trägt den Untertitel „Pandora" und eröffnet mit vier zeitgenössischen Kostümfiguren eine ganze Büchse mehr oder weniger grenzwertiger Körperdiskurse über

Hartmut Bonk mit seiner Polyestergruppe „Society apokalyptisch", 1979/1980, Depot Trebbin bei Berlin, August 2009

die Geschlechter, die Altersstufen und ihre spezifischen Defekte und Neurosen hinweg. Am stärksten weist diese Teilgruppe auf den Raum des Westens und die sich dort abzeichnenden Zivilisationsprobleme voraus. Um diesen Versuch einer von DDR-Erfahrung gestützten und doch zugleich zuspitzend-vorausgreifenden Darstellung zu bewerten, muss man sich klar machen, dass selbst avantgardistische Kulturwissenschaftler der Bundesrepublik erst im Laufe der 1980er und 1990er Jahre erkannten, dass sich die von der Theorie vernachlässigten Körperdiskurse nicht einfach in soziologische oder semiotisch-linguistische Kategorien auflösen lassen, sondern einer kategorial eigenständigen Bearbeitung bedürfen. Erst in diesem Zusammenhang lernte man buchstabieren, dass ‚Körper' sowohl privates Schicksal wie gesellschaftlich imprägniertes Konstrukt sind. Mit dem Ausgriff auch auf Körperprothesen und Mensch-Maschine-Montagen hat Bonk später im Westen diese seitdem unvermindert virulente Thematik weiterverfolgt. Der Ansatz dazu liegt aber bereits in den Zeichnungen und Skulpturen der letzten Dresdner Jahre. Überblickt man diese Gesamtlinie, wird deutlich, dass es nicht zuletzt die Frage nach dem Schicksal des privaten und des politischen Körpers war, die Bonk dazu bewog, mit neuem analytischen Impetus in die Geschichte und Gegenwart von Körperbildung und -modellierung einzusteigen. In der „Society apokalyptisch" sind dementsprechend nicht nur die Degenerationsmotive der „Pandora" unter dem Gesichtspunkt von Körperpolitik und Anthropologie zu lesen, vielmehr kann die gesamte zwölffigurige Gruppe als ein Essay zu diesem Thema aufgefasst werden. Unter dieser Perspektive sollte der bei „Pandora" angelangte Blick zu einem Rückwärtsgang ansetzen, nochmals die von Entscheidungsmacht geprägte Hochdruckzone von „Deus ex Machina" queren und schließlich erneut die scheinbar normal-private Welt der „Dresdner Zeit" mustern.

Hartmut Bonk: Society apokalyptisch (Gruppe aus zwölf Figuren), 1979/80, Polyester, Besitz des Künstlers;

Figurenteilgruppen (v.o.n.u.) „Die Dresdner Zeit", „Deus ex Machina", „Pandora"

Als letzte große Arbeit vor Bonks Übersiedlung im Jahr 1982 markiert die „Society apokalyptisch" zugleich den Endpunkt einer enorm produktiven Zeit, in der sich Bonk sowohl in der Graphik wie mit der Entwicklung seiner großen Polyestergruppen zu einem regelrechten Crescendo steigerte. Die zwölffigurige Gruppe konnte in dem verbleibenden Abschnitt bis zur Ausreise nur noch in der Untergrundszene, im Kirchenraum der Dresdner Versöhnungskirche (1982) ausgestellt werden. Die näheren Umstände dieser Ausstellung sind noch nicht rekonstruiert. Und es fehlt auch noch jede Spur von dem Fotografen, der in dieser Ausstellung Farbaufnahmen machte. Sie tauchten 1982, nach Bonks Übersiedlung, in einer Leipziger Fotoausstellung auf, wo aber der brisante Inhalt nicht erkannt wurde.

Die öffentliche Diskussion über Bonks Polyestergruppen war schon 1979 abgebrochen, ohne dass sie richtig begonnen hätte. Mit Bonks Weggang verlor die Bildhauerkunst der DDR zweifellos ihre avancierteste Position einer postabstrakten Figuration. Diese Lücke wurde auch bis zum Ende der DDR nicht mehr geschlossen, woran auch die Tatsache nichts ändert, dass einzelne Aspekte aus Bonks Arbeiten von anderen Bildhauerinnen und Bildhauern aufgenommen wurden. Im Westen warteten auf Bonk neue thematische und künstlerische Herausforderungen,[10] so auch durch das überlebensgroße Format der Malerplastiken eines Immendorf, Lüpertz und Baselitz.

Währenddessen fand der politisierte Körperdiskurs in Dresden eine dezidierte Fortsetzung in den Objekten und Aktionen der „Autoperforationsartisten". Die Mittel und Umstände waren freilich ganz andere. Obwohl der Strukturalismus seit den 1960er Jahren dauerhafte und inzwischen auch weit verbreitete Spuren in den zeitgenössischen Denkformen hinterließ, entfaltete er jedoch nur als frischer Impuls die Faszination, die auch eine Generation von Künstlern ansteckte. Die nachfolgende Generation bezog ihre Leitmotive wiederum aus anderen Formen der Kontextualisierung und entwickelte auch von dem, was innere Logik ausmacht, andere Vorstellungen.

Von den drei großen Polyestergruppen konnte nur die „Zivilisierte Welt" noch unter abenteuerlichen Umständen für ein Museum der DDR erworben werden (Staatliche Galerie Moritzburg in Halle), doch ging es dabei vor allem um die Sicherung

für eine fernere Zukunft, denn an ihre normale Ausstellung war bis zum Zusammenbruch des ostdeutschen Staatssozialismus nicht zu denken. Die „Society apokalyptisch" überlebte hingegen drei Jahrzehnte lang auf der anderen Seite des ‚Eisernen Vorhangs' in Westberliner Depots. Diese deutsch-deutsche Odyssee hat an den Polyesterfiguren gewisse Spuren hinterlassen – sie bilden jetzt die vorläufig letzte semantische Schicht der „Society apokalyptisch".

---

[1] Zur Problematik des Begriffs „Ausreise" und zum Spektrum der Künstleremigration aus der DDR vgl. den einleitenden Text von Werner Schmidt in: Ausgebürgert. Künstler aus der DDR 1949–1989, Ausst. Kat. Dresden, Dresden 1990, S. 7–9.

[2] Diese Namen nannte Bonk in einem Interview, in dem er auch klar mit den „kulturpolitischen Vorbehalten" abrechnete: Henry Schumann: Hartmut Bonk, in: ders., Ateliergespräche, Leipzig 1976, S. 7–18, hier S. 9 f.

[3] VIII. Kunstausstellung der Deutschen Demokratischen Republik, Ausst. Kat. Dresden, Dresden 1977/78, S. 109, mit Abb. 14; Gunter Ziller: Der Plastiker Hartmut Bonk, Zeitungsartikel in der Serie „Auf der ‚VIII.' vertreten" in: Sächsisches Tageblatt v. 27.1.1978; während dieser Artikel kenntnisreich und angemessen um Verständnis warb, griff die Sächsische Zeitung Volkes Stimme auf und widmete dem „Streit um Formen und Proportionen" eine halbe Seite, ausgehend von zwei Leserbriefen. Der eine kontrastierte die überlebensgroße Plastik eines Sportlers von Jürgen Raue wegen ihrer „stimmigen" Proportionen mit dem „Unproportionalen", was auf der Ausstellung ebenso zu sehen sei. Der andere benannte als Stein des Anstoßes die Figuren von Hartmut Bonk: „Haben wir es nötig, unsere Frauen und Mädchen so wie in der ‚Gruppe der Schwindsüchtigen' (anders kann ich es nicht bezeichnen) darzustellen?" Diesen jeweils bebilderten Leserbriefen stellte die Zeitung den kurzen Text des zu Hilfe gerufenen Kunstwissenschaftlers Rolf Segor zur Seite, der die Frage „Wann ist eine Plastik schön?" auf allgemeines Niveau hob und bescheinigte, auch disproportionierte Werke könnten als schön empfunden werden, so wie beispielsweise Wieland Försters „Trauernder Mann" (ebenfalls abgebildet). Ein mustergültiges Beispiel für das, was man in der DDR gern als „Dialektik" bezeichnete: Zwischen den Antithesen des hochgereckten sozialistischen Heldenkörpers einerseits und den schwindsüchtigen Frauen Hartmut Bonks andererseits steht Wieland Försters sensible „Kunstschönheit". Der mir vorliegende Zeitungsausschnitt konnte in der Schnelle nicht datiert werden. Noch 1981 bekundete mir ein sehr qualifizierter und keineswegs staatskonformer Kunsthistoriker seine Ablehnung von Bonks Frauenfiguren als erotisch unbekömmlich.

[4] Gabriele Muschter: Der Bildhauer Hartmut Bonk, in: Bildende Kunst, Heft 11/1979, S. 543–546.

[5] Vgl. Andreas Walawani [Thielemann]: Denkraum, ikonographisch, in: Arbeitsstipendiaten des Senators für kulturelle Angelegenheiten des Jahre 1985, Teil II, Kunstamt Wedding, Berlin (West) 1986, ohne Paginierung.

[6] Schumann/Bonk (wie Anm. 2), S. 9. – Diese Tendenz prägte auch die sechsteilige plastische Arbeit „Das Feld" (1979), welche die Büste eines Anzugträgers in das gerasterte Feld von mehr oder weniger typologisch-funktional geordneten Grundelementen der Industrie einband. Diese teilweise abgegossenen Objekte trugen folgende Teiltitel: „Suggest, Tekton, Additor, Verteiler, Delux, Büste". Abbildungen in: Studioausstellung Plastik. Ausst. Kat. Magdeburg 1979, Abb. 9–12; hartmut bonk, Privatdruck, Berlin (West), 1982, ohne Paginierung.

[7] Bonk behielt diese Wohnung im Stadtteil Blasewitz bis zur Ausreise. Er hatte sie als zusätzliches Quartier bezogen, um Bauarbeiten im Künstlerhaus auszuweichen.

[8] E-Mail vom 18.8.2009. Die entsprechende Antwort gab mir Hartmut Bonk um 1980 mit fast identischen Worten.

[9] Man denke an die von Bonk schon 1975 gegenüber Henry Schumann erwähnte „Formel Gott": Schumann/Bonk (wie Anm. 2), S. 9. Bonk hat gerade auch diesen Themenkreis der Götter und neuen Idole im Westen weiter untersucht, bis hin zu Konfigurationen wie dem „Kindgott".

[10] Vgl. die Rezension seiner ersten Ausstellung im Westen: Gerd Weißmark [Andreas Thielemann]: Aspekte des Übergangs. Hartmut Bonk im Künstlerhaus Bethanien, in: Die Tageszeitung v. 4.4.1984. Einen Überblick über die nachfolgenden Arbeiten gab 1994 eine Ausstellung, die in Dresden, Halle, Cottbus und Berlin gezeigt wurde: Hartmut Bonk: Chimära. Plastik, Malerei, Zeichnung, Ausst. Kat. Dresden, Dresden 1994 (mit Beiträgen von Joscijka Abels).