

Paul* M. Kästner
Herausgeber

Bild – Zeit

Zur Ausstellung von 15 Arbeiten von
Paul* bei
Galerie Mundi, Heidelberg
27.7. bis 25.8.2024

Text:
Friedhelm Muster

Inhalt

Vorwort	4
Bild Eins: <i>Ackerland – eine Landschaft.</i>	6
Bild Zwei: O.T. (Zeus Cerruti)	7
Bild Drei: Die Treppe.	10
Bild Vier: Alte Fahne (Sperrgebiet drei)	13
Bild Fünf: Schaustück zur Ikonographie ¹ – Objekt-Präsentation	15
Abschließende Stellungnahme zum Sinn der Betrachtung von Bild 5 als ikonographisch-künstlerisches Objekt	21
Bild Sechs: Freude über Spinat.	22
Bild Sieben: Arbeit macht frei	24
Bild Acht: Die Eltern	27
Bild Neun: Paul*s Farbenlehre	29
Die Bilder Zehn, Elf und Zwölf. 1953. Drei von zehn Tableaus zum Sieg des Sozialismus. (Sog. Stalin-Serie)	32
Bild Zehn: 1953. Zweites Tableau: Manfred sammelt für den Sieg des Sozialismus:	33
Bild Elf: 1953. Drittes Tableau: „Bau auf bau auf ...“ Pionier Manfred träumt Stalin	35
Bild Zwölf: 1953. Achtes Tableau: Abschrift Stalin	38
Bild Dreizehn: Ohne Titel.	42
Bild Vierzehn: Dritte Abschrift Lukrez in Kurrent: Denn wie die Kinder zittern	44
Bild Fünfzehn: Bildereignis mit Kirsten und Halina	45

¹ Erweiterte Fassung des Objektkastens Sprachlos: Drei Mal werden wir noch wach. Kasteninstallation mit verschiedenen Gegenständen, 71 x 61 x 9 cm, 1990

Der große Yoga-Raum von Yoga Mundi wird für ein interessantes Ausstellungsprojekt zur Verfügung gestellt, das von zwei sehr unterschiedlichen Sammlungseinheiten bestückt sein wird: Einmal Objekte afrikanischer Kunst aus privaten Sammlungen, zum anderen von Bildern aus dem Atelierbestand von Paul* M. Kästner. Aufgrund der Größe des Ausstellungsraumes wurde Wert gelegt auf großformatige, künstlerisch ausdrucksstarke Bilder ab 1986 bis in die Gegenwart mit der Perspektive der Kurzform einer Retrospektive der letzten vier Jahrzehnte mit sehr unterschiedlichen Bildtypen. In der Regel Bilder mit recht dringlichen Formulierungen zur gesellschaftspolitischen Erlebniswelt des Kindes Manfred² in der Stalinzeit, dessen Tod er in der Pionierrepublik Wilhelm Pieck bei Berlin erlebte. Diese Erlebniswelt ist Gegenstand der Serie *1953*, aus der drei Bilder ausgestellt werden und – zumindest für Paul* – die Mitte der Ausstellung bilden.

Für Paul* ebenso bedeutsam die ganz private Sphäre in zwei Arbeiten mit einer ganz und gar individuellen Ausdrucksebene: Einmal das Schaustück für die individuelle Lebenswelt des Kind-Menschen Manfred mit dem Titel *Schaustück zur Ikonographie*, eine Objektpräsentation aus dem Jahre 1990, aber für Paul* nicht weniger intensiv das Montagebild *Die Eltern* aus dem Jahre 1998.

Eine Arbeit steht den bisher behandelten Bildschöpfungen zugegebenermaßen etwas fern – *Bildereignis mit Kirsten und Halina* von 2022 – sie vertritt aber eine für Paul* sehr bedeutsame Ausdrucksebene – die einer schöpferisch angelegten Bildsprache aus der Motiventfaltung im Rahmen des Klatsch-paintings.

Fehlt noch der Hinweis auf ein Schriftbild in der von Paul* entwickelten Technik des Tafelbildes im Sinne des Tafelbildes seiner Schulzeit vor über siebenzig Jahren, als mit weißer Kreide auf schwarze Schultafeln geschrieben wurde und tiefe Spuren im Bilddenken von Manfred hinterlassen hat, so sichtbar in dem Stalin-Bild *Abschrift Stalin* aus der Serie *1953* von 2015, aber auch in der *Dritte Abschrift Lukrez in Kurrent: Denn wie die Kinder zittern ...* von 2019, in der der Künstler seine Liebe zur Schrift und deren ästhetischer Ausdruckskraft in besonderer Weise verwirklicht sieht.

Der Bezug zum Buchtitel *BILD – ZEIT* ist insofern naheliegend, da die ausgestellten Arbeiten für sich gesehen Zeit-Momente im Leben von Paul* zur Ansicht

² Manfred der Taufname, Paul* oder Paul* M. Kästner der Künstlername von Manfred Kästner.

bringen. Auch im Zusammenhang geben sie wenn auch keinen geschlossenen Einblick in eine relativ lange Zeitfolge des Lebens von Paul* bzw. Manfred Kästner.

Daneben werden auch die unterschiedlichen Qualitäten der jeweiligen Zeit durch den Wandel der technischen Bildrealisierung vergegenwärtigt – die Ausstellung insgesamt ein komplexes BILD – ZEIT – Kompendium.

Aus dieser Betrachtung von BILD und ZEIT wird ein weites Problemfeld dieser Darstellung deutlich – der ‚Schreiber‘ Friedhelm Muster formuliert den Text offensichtlich nicht aus einer klaren Grundposition heraus; die Darstellung der Sachverhalte folgt nicht einer konzeptionellen Anlage, um es klar zu formulieren, keiner erkennbaren kunstwissenschaftlichen Methodenstruktur. Es wechseln Positionen der Motivanalyse mit technischen Problemkreisen, mit bilddidaktischen Bedeutungsbeschreibungen – bis dahin, daß die Namensangaben Paul* und Friedhelm Muster Synonyme sind für eine Person, die im Hintergrund die Verteilung der Positionen vornimmt.

Vor allem geht es darum, ein Erzählfeld aufzubauen, in dem die verschiedensten Gründe zur Erkenntnis gelangen dürfen und das Schriftstück zusammen mit den Fotos zu einem Produkt werden lassen, das in künstlerisch offener Weise über die ausgestellten Bilder erzählt und damit dem Leser ein Raum des Verstehens der Bilder gegeben wird und der Betrachter sich frei in diesem Verstehens-Feld bewegen kann – und soll.

Paul* möchte auf eine Schwachstelle dieser Einführung hinweisen: Wir gehen nicht auf mögliche Zusammenhänge der malerischen Arbeiten und den vielfältigen plastischen Arbeiten afrikanischer Provenienz in dieser Ausstellung ein – sicher, da bestehen wesentliche Unterschiede, aber auch, was die Erscheinungsformen formaler Ausdrucksmomente betrifft, vergleichbare formale Momente. Darüber kann auch in der Ausstellung vor den Objekten gesprochen werden.

Ich danke Euch, liebe Diana und lieber Rolf, daß Ihr diese Ausstellung ermöglicht und nach besten Kräften unterstützt.

Heidelberg, im Mai 2024

Paul* M. Kästner

Bild Eins

Ackerland – eine Landschaft. Acryl auf Federleinen, b. 1,40 x 1,20 m, 1986



Ein Landschaftsbild mit einer bergigen Hanglage und rechts zwei Bäumen. Merkwürdig für die Landschaft ist der braune Grundton des Berges, kein Grün, und das Braun recht dunkel. Er trägt das Bergige in mehreren Bewegungen in die Bergwand, durchströmt von einer Bewegung von Wasser in Schwarz. Die Bäume vorn leicht bewegt, aber fest im Stand; sie verbinden die blaue Himmelszone mit dem Ockerton des Vordergrundes. Eigentlich wirkt das Bild, als sei es wirklich eine Landschaft, doch geht man diesem Eindruck nach, wird der Berg zwar fester, gewinnt dabei an geschmeidiger Illusion eines wirklichen Ackerlandes. Paul* möchte schon bei diesem Bild die Wirkung einer individuellen Landschaftsempfindung in Anspruch nehmen, also durchaus eine Wirklichkeitsebene des Bildes, die der Illusion der *Realität einer subjektiven Empfindung* entspricht, so Paul*.

Bild 2

O.T. (Zeus Cerruti)
Collage auf Baumwolle,
140 x 140 cm, 1987



Im Gegensatz zum Bild *Ackerland* wird im Bild N°2 unser Sehen in eine Bild-wirklichkeit geführt, der keine gegenständliche

Wirklichkeitserfahrung zugrunde liegt. Schon der Titel kennzeichnet das Bemühen um Irritation, denn was hat Zeus mit einer Parfüm-Massenproduktion zu tun?³ Nun ist Zeus Cerruti eine in Klammern gesetzte Ergänzung zum O.T., d.h. Ohne Titel. Das Bild hat eigentlich keinen Titel, der könnte aber *Zeus Cerruti* lauten. Haben wir es also mit einer Einkaufspassade zu tun, und der Cerruti-Laden hieße ZEU(S), beflaggt mit zwei roten Fähnchen? Das wäre nun reine Spekulation. Aber im blauen Feld über ZEU kann man mit viel Mühe lesen:

Und Zeus und



seine Gemahlin Hera ...

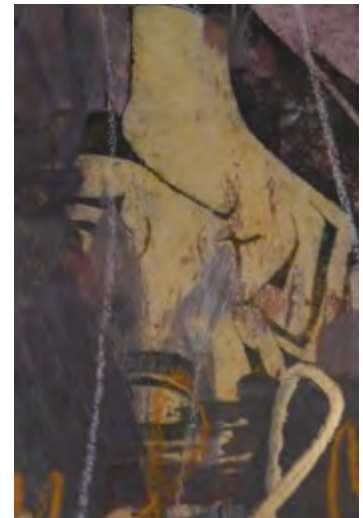
³ O.T. (Zeus Cerruti): Lt. Werbung für online-Bestellung für Cerruti-Parfüms eine italienische Modefirma, von den Brüdern Cerruti 1881 in Italien gegründet. Eine Beziehung zwischen Zeus und Cerruti besteht nicht.

In der unteren Bildhälfte über die ganze Bildfläche, allerdings auf dem Kopf stehend, ein Schriftband, ebenfalls in der Kurrent – einer deutschen Schriftart, die heute nicht mehr in Gebrauch und auch schwer zu lesen ist – und in einer den Goldton imitierenden Acrylfarbe aus der Tube direkt auf die Bildfläche geschrieben wurde:

Schön und strahlend vom Gold



Die ganze Bildfläche ist von Schriftfragmenten überzogen, ein textlicher Zusammenhang kann nicht oder nur mit viel Phantasie hergestellt. Und eine denkwürdige Zugabe muß erwähnt werden: In diesem Bild erscheint ein Pappschnitt von Paul* aus den siebziger Jahren; Paul* konnte das verwendete Original nicht in seinen Verzeichnissen finden, auch nicht ein



anderes Exemplar aus der betreffenden Druckfolge. Das allein ist nicht das Problem, sondern das Kopfstellen dieses Kopfes parallel mit der Kopfstellung der Schrift und der scheinbar richtigen Raumstand der Stellage, die die drei Buchstaben Z E U trägt, die ZEUS bedeuten, gestützt durch die Erwähnung von Zeus und seiner Gemahlin Hera. Da nun setzt Paul* an: Mit der in einer traurigen Grundstimmung ihren Kopf stützende Frau könnte durchaus Hera gemeint sein, Hera, seine Schwester und Gemahlin.

In diesem Bild wird über diese Details das Sich-Befinden im Bild völlig ad absurdum geführt: Durch die Wechsel von oben und unten wird die Verortung – unsere Stellung im Bild – völlig verunsichert; durch die Überlagerung der Schriften und der geschriebenen Elemente wird das Verstehen der Wörter und der möglichen Texte gestört oder zunichte gemacht. Und die Bildmotive, die selbst nicht Zeichen verständlicher Gegenständlichkeit sind, werden völlig unzugänglich in einen Bildzusammenhang gebracht. Aber doch entsteht der Eindruck, daß eine Ordnung besteht, die Teile sinnvoll gefügt sind und somit ein bild-sachlicher Zusammenhang besteht. Und das scheint das Ziel dieser Bildarbeit zu sein: Eine Wirklichkeit in Erscheinung zu bringen, die es so niemals geben kann – eine Wirklichkeit jenseits unseres bildlogischen Bildverständnisses. Also kein sogenanntes abstraktes Bild, auch kein sogenanntes bildhaftes Bildgeschehen, sondern eine unzugängliche, eine absurd nicht wirkliche Wirklichkeit. Aber so, als sei das völlig normal, eben so, als sei es Alltag. So ungefähr denkt sich das Paul*.

Bild 3

Die Treppe. Montage und Acryl auf Leinwand, 195 x 195 cm, 1988



Das Treppenbild ist ein monumentales Ereignisbild von RAUM in einem ganz allgemeinen Sinn, somit trotz der spürbaren Gegensätze durchaus die Fortführung des Befindens des Betrachters von **Bild 2**, allerdings ein Bild besonderer Beleuchtung – es ist hell, wirkt aber nicht leuchtend und freundlich, eher bedrohlich in der Leere des Raumes, in dem ein Stufengebilde offensichtlich zwei Ebenen miteinander verbindet. Die Ausgangsebene unten, gleichzeitig die Eingangsebene ins Bild, zeigt in der Abbildung eines Dreiecks eine scharfe Kante, und dort steht ein Wägelchen, wohl ist ein Kinderwägelchen gemeint, die beiden größeren Räder und der Hand-

bügel sprechen dafür. Aber es fehlen die Vorderräder. Die roten Verkleidungsflächen könnten auch auf einen Einkaufswagen hinweisen, das Gefährt insgesamt auf einen Rollator – auf eine Gehhilfe, bis hin zum Mini Skooter oder ähnlichem.

Links setzt die Treppe an, auch der Abgang ist angedeutet; es handelt sich um eine zweiläufige Treppe; im Bild sind die Stufen in Wellpappe geformt, die Stellstufen dunkel, der Auftritt hell. Der Treppenabschluß wird als Raum- oder Bodenkante weitergeführt bis nahe an den oberen Bildrand, bricht da ab und verläuft dann als Raumkante der oberen Bodenfläche zurück an den rechten Bildrand: So wird im Bild ein weitläufiges Treppenauge gebildet von bestürzender Leere mit der Wirkung großer Kälte.

In zwei Nahaufnahmen soll einmal der besondere Charakter Montagetechnik mit Wellpappenkarton aufgezeigt werden. An dem Detail kann das strukturelle Modell zwar nachgezeichnet werden – bei der Stellstufe wird die Pappschicht mit der Well-



pappe entfernt und dunkel gefaßt, bei der Stellstufe aber die Pappe so wie sie ist belassen, sie erscheint deshalb heller – aber rechts davon erscheint der Auftrag einer hellen Masse, die den Leerraum zwischen Stellstufe und Treppenwand kennzeichnet, also plastischer Leerraum-Gegenstand, ein Widerspruch, der sich aus der räumlichen Bildbedeutung der so gekennzeichneten Wand nicht erklärt.



Eine vergleichbare Situation bei dem Wägelchen, dessen schon beschriebenen markanten Einzelteile keinen funktionalen Zusammenhang bilden. So schwebt das Rad ohne Zuordnung zu einem sinnvollen Montagezusammenhang vor sich hin – eher scheint das Gegenteil der angestrebte Sinn Gegenstand der Darstellung zu sein.

Eine vergleichbare Situation bei dem Wägelchen, dessen schon beschriebenen markanten Einzelteile keinen funktionalen Zusammenhang bilden. So schwebt das Rad ohne Zuordnung zu einem sinnvollen Montagezusammenhang vor sich hin – eher scheint das Gegenteil der angestrebte Sinn Gegenstand der Darstellung zu sein. Auf einen möglichen Bezug, was das Wägelchen betrifft,

möchte Paul* hinweisen, was im Stillen mitgewirkt haben mag: Sergei Eisensteins



Panzerkreuzer Potemkin von 1926, von Paul* als der Film schlechthin eingeschätzt. Er betont: Im Stillen mitgewirkt, denn er habe im Bildprozeß nicht an diese berühmte Filmszene gedacht: In einem Kinderwagen ein schreiendes Baby, und der Kinderwa-

gen poltert sich selbst überlassen über die 192 Stufen der monumentalen Treppe in Odessa nach unten. Von der ungeheuerlichen Dramatik dieser Filmszene ist im Bild nichts zu spüren, das wäre, so Paul*, auch völlig absurd gewesen, diese extreme filmische Realität in einem Bild nachgestalten zu wollen – im Gegenteil: Sein Ziel sei gewesen, in der absoluten Stille im Bild und dessen völliger Leere eine mögliche Wirklichkeit des Lebens im Bild zu vergegenwärtigen, so absurd das auch klingen mag.

Bild 4

Alte Fahne (Sperrgebiet drei). Materialcollage und Öl auf Leinwand, 150 x 200 cm, ab 1987, Endfassung 1990

Es ist die Natur. Die Landschaft seiner Kindheit, und er denkt an den langgezogenen Hang drüben in den Feldern des Bauern L. in Reinholdshain. Ein bedeutsamer Ort in der Kindheit des kleinen Paul* wegen des langgestreckten Hanges, ein wunderbarer Hang



zum Rodeln. Das aber ist nicht der Gegenstand des Bildes, denn es ist keine Kälte sichtbar oder zu spüren. Es vermittelt eher einen betäubten Himmel in einer wärmeren Jahreszeit. Nun bezeichnet Paul* diesen Landschaftsausschnitt als ein Sperrgebiet, seine Heimat also ein Sperrgebiet? Das war sie auch seit seiner Flucht in den Westen Deutschlands, Weihnachten 1958 – für ihn war die Grenze zwischen BRD und DDR nicht zu überwinden, nur seine Eltern konnten nach Westberlin reisen. Sie trafen sich einmal im Jahr in Westberlin, lebten und übernachteten in einem Klassenzimmer, das in den Ferien für diese Zwecke zur Verfügung stand. Mit dem Bau der Mauer 1961 war auch das nicht mehr möglich; für seine

Mutter ein sehr schmerzhaftes, tragisches Ereignis, das sie nur wenige Wochen überlebte. Das mag auch den radikalen Bruch der heilen Natur der Hanglage im unteren Bereich erklären, der durch einen radikalen Landabbruch in die Tiefe führt mit einem halb verschütteten Hocker und einem angeschnittenen Bilderrahmen,



der wohl auf die alternativeren Wirklichkeitsempfindung mit der Kunst verweist. In diesem Bereich auch diese mühevoll zusammengehaltene rote Fahne, Zeugnis des festen Glaubens des Jungen Pioniers Manfred an eine Welt ohne Ausbeutung des Menschen durch den Menschen und des Weltfriedens. Was für Paul* selbst nur schwer zu klären ist – seine tiefreichende Verletzung durch die Verurteilung seines Verhaltens in der Frage zum Eintritt in die Nationale Volksarmee, der er sich verweigerte, obwohl die Parteileitung der Oberschule sich verpflichtet hatte, die männlichen Schüler hundertprozentig für ihren bekundeten Beitrittswillen zu verpflichten. Er war der Einzige, der sich verweigerte. Er wurde vor der Schulgemeinschaft wegen gesellschaftsschädlichem Individualismus verurteilt und von der Möglichkeit eines Studiums ausgeschlossen.

Paul* kritisiert diese Darstellung mit dem Hinweis, daß der Gedanke an seine biographischen Erfahrungen mit dem Sozialismus in der DDR in der Arbeit an diesem Bild keine Rolle spielte, in seinem Empfinden, soweit er sich erinnern kann, damals nicht gegenwärtig war.

Über die Überarbeitung 1990 liegt kein Dokumentationsmaterial vor, aber auf der Rückseite ist die Inschrift aufgetragen: *Zum 3. Oktober 1990* – das ist der Tag der Wiedervereinigung, wurde aber nicht als Titel des Bildes benutzt. Man könnte nun von hier aus das Bild neu sehen wollen, dem Paul* widerspricht. Das Bild sei kein Erinnerungsbild mit feierlicher Geste des Triumphes, sondern stehe eher für das ganz persönliche Erinnerungs- und Empfindungsfeld der überwundenen Spaltung. Als einen Gedanken zur politischen Dimension seiner künstlerischen Arbeit lasse er es gelten.

Bild 5

Schaustück zur Ikonographie⁴ – Objekt-Präsentation, 71x 61 x 9 cm.

Erste Fassung 1990



In damaliger Zeit, immerhin vor 35 Jahren, hat Paul* Installationen, also inszenierte Objektsituationen geschaffen ganz im Sinne einer auf Kommunikation angelegten Gestaltung eines Raumes oder einer Fläche im Raum, auch an der Wand als Ort für Gegenstände, die an diesem Ort für ein Miteinander-Reden Anlaß gaben. Für Paul* waren solche künstlerisch wirksamen

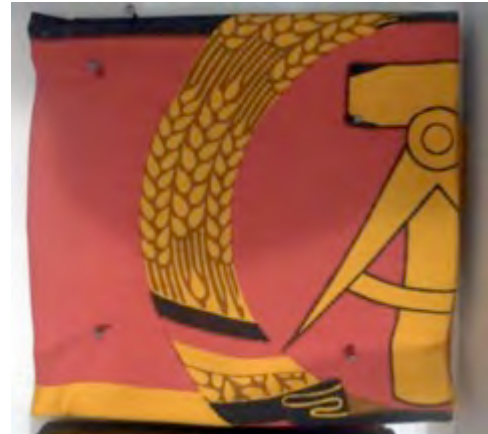
Orte das Begegnens die Grundlage einer Künstlerischen Pädagogik oder auch Kunst-Pädagogik, in denen das Miteinander in solchen offenen Situationen die Grundlage einer künstlerischen Kunstpädagogik war und für Paul* immer noch ist. Ausgangspunkt für diesen Objektkasten ist die Wiedervereinigung Deutschlands am 3. Oktober 1990, angekündigt am 29. September 1990 von der BILD mit der Überschrift:

Deutschland / 3mal werden / wir noch wach
(in Schwarz) – > .. (in Rot). -> ... (in Gelb)

⁴ Erweiterte Fassung des Objektkastens Sprachlos: Drei Mal werden wir noch wach. Kasteninstallation mit verschiedenen Gegenständen, 71 x 61 x 9 cm, 1990



Diese Farben sind auch Bestandteil der Fahne der Deutschen Demokratischen Republik, zusammengeschlagen zu finden in der rechten Randzone des Installationskastens.



Diese Schachtel fand sich neben all dem anderen in einem Raritätenkasten aus der DDR, eine Pappschachtel für Zigarillos mit dem Markennamen SPRACHLOS, die es nach Wikipedia auch heute noch gibt



Diesen kleinen Bären schenkte dem Paul* eine Freundin aus Oberbärenburg. Zu dem Emblem, das in dieser Fassung nur als Ausschnitt erscheint, kann der Autor wie auch Paul* keine Auskunft geben.



Wir wenden uns nun einem ganz anderen Gegenstand zu, dem Kopf in der oberen linken Ecke – und geraten in ein spannendes Bildgeschehen im Sinne der Erscheinungsweise eines Bildes. Denn es handelt sich um einen Druckstock aus Pappe und gehört in den Bildprozeß zum einem Pappschnitt mit dem Titel: *Helenenkunst aus Runkel: Pygmalion, ruhend*. Pappschnitt-Druck auf Karton, 100 x 70 cm. Auflage 5 Exemplare,

Kopf 1

1982⁵, siehe Abb. unten. Im Objektkasten wird die Druckpappe

des Kopfes in die Senk-rechte gestellt, was mit dem Rest der Druckpappe passiert ist, ist nicht bekannt. Der Kopf 3 entspricht dem Kopf des Bild dargestellten, ist aber spiegelverkehrt zur Kopfpappe abgebildet, was seine Richtigkeit hat; da er von Kopf 1 der Ab-

druck ist, muß er spiegelverkehrt erscheinen. Den Kopf 2 hat Paul* freundlicherweise nun wiederholt spiegelverkehrt gesetzt, sodaß nun klar zu sehen ist, daß der Kopf im Pappschnitt der Abdruck dieses Pappenkopfes ist.



Kopf 2



Kopf 3



Der Pappschnitt Pygmalion, 1982

⁵ Paul*, Hsg., Die Pappschnitte des Manfred Kästner, aus der Reihe Bastelkataloge, 2013, S. 28, N°105

Das hatte nun mit der bisherigen Thematik DDR nichts zu tun. Nur insofern, als Paul* im Alter von vierzehn Jahren sechs Wochen in der „Pappenbude“ Ulberndorf nahe der Kreisstadt Dippoldiswalde an der *Heißen Presse* gearbeitet hat und dabei verstehen lernte, was das Besondere an der Graupappe ist – die Voraussetzung für die Entwicklung des farbigen Pappschnitt-Verfahrens durch Paul* zwanzig Jahre später. Das Verfahren kann an dieser Stelle nicht erklärt werden⁶



Zurück zur Deutschen Demokratischen Republik: Auch ihre Verfassung fand sich in den gesammelten Artefakten zur Lage Deutschlands in ihrer widergeeeinten Herrlichkeit. Viel ist zu diesem Produkt nicht zu sagen, für Paul* allerdings damals wie heute interessant der Werkzeugwechsel im Wappen der DDR. In der Sowjetunion waren Hammer und Sichel als Symbol der Einung von Arbeitern und Bauern als Zeichen einer machtvollen, ja allmächtigen Arbeiter- und Bauernmacht üblich und weit verbreitet. Mit der Symbolkombination von Hammer und Zirkel wurde die Einigkeit von Arbeiterschaft und Intelligenz beschworen, eingeraht durch den Ährenkranz – Symbol für die Be-

deutung der Bauernschaft in dem Staat, als dessen Grundlage die geeinte Kraft der Arbeiter- und Bauern angesehen wurde – unter der Führung der Leitung der Partei als Führungsmacht in den verschiedenen staatlichen, wirtschaftlichen und kulturellen Herrschaftsbereichen. Die Intelligenz wurde als Herrschaftsorgan der Partei gesehen und nicht als kleinbürgerliche Gebildetenschicht. Über den Inhalt dieser Verfassung, vor allem, was seine Veränderungen in den drei Stufen ihrer Entwicklung betrifft, möchten sowohl Paul* als auch der Verfasser dieser Zeilen verzichten. Dazu seien Kenntnisse und Einsichten notwendig, die ihnen als Künstler und Kunsthistoriker nicht zur Verfügung stünden.

⁶ Nur kurz für die, die es doch wissen möchten: Die Rohpappe durchläuft in ihrer Produktion die Heiße Presse, deren Oberwalze mit großer Hitze auf die Pappenoberfläche einwirkt und glättet. Die andere Seite behält ihre rauhe Oberfläche, nur leicht geglättet. Die glatte Oberfläche wird bearbeitet und dient als Druckfläche. Sie wird durch Linienschnitte oder durch Abheben von Pappschichten zu einer reliefierten Oberfläche geformt, die erst mit Offset- die Buntfarben, zum Schluß mit Schwarz übergangen, d.h., eingeschmiert wird. Die Farbmasse wird zuerst per Hand runtergedruckt, sodann in einer Hochdruckpresse mit wachsendem Druck

und mit Filz in Tiefdruck-Technik ausgedruckt. Die Helenenkunst ist ein später Druck, da er recht hell ist. Die ersten beiden Drucke sind i.d.R. wesentlich dunkler. Eine gleichmäßige Druck-Qualität kann nicht erreicht werden.

Vergl. Paul*, Hsg., Die Pappschnitte des Manfred Kästner. Ein Verzeichnis. Mit einer Einführung von Friedhelm Muster, 2013. Die Broschüre hat noch keinen Verlag gefunden und kann bei Paul* angefordert werden.

Vier ausgewählte Objekte möchte Paul* in diesem Text noch behandelt wissen. Zum ersten die Hacke vor dem Grundgesetz der DDR; das zweite eine Datumsanzeige; drittens die Pioniere vor einem unbekannten Gebäude und viertens das Hochzeitsbild von Paul*s Eltern.

Für diese Hacke gibt es einen recht romantischen Namen: Herzblatt-Hacke, gut zum Löcher aushaken oder feste und steinige Böden zu lockern.



Das ist eine übliche Gartenhacke, mit der kann man die mit der Herzhacke gelockerten Böden weiterbearbeiten. Paul arbeitete

in den beiden Gärten, die er zwischen dem 9. und 14. Lebensjahr bearbeiten mußte, lieber mit der Herz-Hacke, obwohl es bei ihnen diese Bezeichnung nicht gab. Im Foto die Begegnung mit dem Stück Armierungseisen, das fand er gut, die haben zusammen eine geformte Härte, so empfand er das, aber mit den Armierungseisen bekam er erst nach seiner Flucht in den Westen zu tun bei seinem Baupraktikum, doch heute nach über sechzig Jahren spielte das keine Rolle mehr.

An diesen Datumsanzeiger hat Paul* keine Erinnerung, aber damals, als er mit diesem Ding zu tun bekam, stellte er seinen Geburtstag ein, ein Scherz, diese Einstellung, aber die Geburt war ernst und verlief, wie man sich denken kann.





Paul* war auch Junger Pionier. Wurde vom Kreis Dippoldiswalde in die Pionierrepublik Wilhelm Pieck⁷ delegiert, für ein Viertel Jahr, und erlebte dort den Tod des Josef Wissarionowitsch Stalin am 5.3.1953. Man kann sich vorstellen, was die Jungen Pioniere dort auf dem Foto machen: Sind dorthin delegiert worden, ein feierlicher Anlaß für einen Appell mit Fanfaren und Gesang, Begrüßung und Ansprache eines Genossen, Brüder zur Sonne und Freiheit ... oder: Bau auf bau auf, freie deutsche Ju-

gend, bau auf ... Und: Seid bereit! ... Immer bereit! Und zurück in die Schule ...

Zum Abschluß dieser Bildserie ein besonderes Foto, das sich, gerahmt, in dieser Sammlung befindet: Das Hochzeitsfoto seiner Eltern vom 15.9.1928, aufgenommen vom Fotografen Otto Meyer in Dippoldiswalde, einen Tag vor dem 27. Geburtstag des Bräutigams, die Braut im 21.



⁷ Das Lagere bestand aus etwa zwölf zweistöckigen Doppelhäusern, demnach aus 24 Haushälften mit jeweils zwei Wohneinheiten für jeweils eine Pioniergruppe von 20 Kindern. Dazu eine große Schule und eine sehr großzügige Sportanlage plus Appellplatz.

Lebensjahr. Das Wichtigste an diesem Bild für Paul* ist der Beginn der Familie als ein außerordentlich feierlicher Moment, der – nach der Geburt seiner beiden Schwestern Rosemarie und Hannelore – schließlich zu der Geburt von Manfred alias Paul* 1940 führte und in die fürchterliche Kriegszeit, dessen grauenvoller Höhepunkt der Bombenangriff auf Dresden war. Das Haus, in dem die Familie lebte, wurde nicht zerstört.

Abschließende Stellungnahme zum Sinn der Betrachtung von B. 5 als ikonographisch-künstlerisches Objekt

All diese Gegenstände wurden ihres Erinnerungswertes wegen aufgehoben und waren Teil einer Gegenstandssammlung für einen möglichen Gebrauch als Teile einer künstlerischen Objektgegenständlichkeit. Der Erinnerungskasten **Bild 5** wurde in der heutigen Form anlässlich der Wiedervereinigung Deutschlands 1990 als künstlerischer Begegnungsort dieser Wiedervereinigung und als künstlerische Stellungnahme zu diesem Ereignis zusammengestellt. Erst in der Arbeit an dieser Beschreibung ihrer einzelnen Elemente wurde Paul* die politische und die historische Bedeutung der Gegenstände lebendig vor Augen geführt – jeder Gegenstand als Ereignisort der eigenen, individuellen Empfindungsebene in der gesellschaftlichen Formung durch die politisch-gesellschaftlichen Ereignisse. Daß dabei die öffentliche Bloßstellung wegen Individualismus, interpretiert als staatsfeindliche Grundhaltung, in seinem 18. Lebensjahr im Staat Deutsche Demokratische Republik eine prägende Rolle gespielt hat, ist zwar grundsätzlich schwer verständlich, in unserem Rahmen aber zugänglich.

Bild Sechs

Freude über Spinat. Collage, Kreide und Acryl auf Packpapier, 145 x 104 cm
18.9.1990



Spinat wurde im Garten gesät, gepflegt, geerntet, gewaschen und gekocht, ein normaler Vorgang. Was nun ist das Besondere an Spinat, das Freude bereitet – in diesem Bild? Über normale Sachverhalte sich freuen – das wird erst zum Ereignis, wenn wir in unserem Fall Spinat als außerordentliches Ereignis präsentieren, d.h. der Spinat



zu einem ungewöhnlichen Erlebnis wird, das zu einer bedeutsamen Erkenntnis führt. Gemeint ist, daß Tisch, Stuhl und Spinat eine ungewöhnliche konstruktive Einheit eingehen: Der Mittelsteg der Stuhllehne setzt sich unmittelbar in den Querschnittlinien der Tischplatte fort – eine optische Verbindung von Stuhl und Tisch, deren Sinn sich nicht aus funktionalen Strukturzusammenhängen ergibt, sondern aus einem speziellen optischen Sachverhalt, der sich nicht als optische Sonderstellung erklären läßt, sondern als willkürliche Darstellungsmaßnahme. Gleiche Verhältnisse beim Stuhl – der Stuhl hat nur zwei Beine, das dritte ist angedeutet, das vierte fehlt, noch willkürlicher der Tisch, verkürzt auf zwei Seiten eines rechten Winkels, das als Bilddargestelltes eines Tisches mit einem Berg Spinat funktioniert, ohne daß das aus den formalen Gegebenheiten sich erklären ließe. Nach Paul* liegt das Funktionieren der beabsichtigten Bildwirkung in dem

besonderen Verhältnis von Bildgrund und dem Dargestellten. Der Bildgrund ist Packpapier, überzogen mit den Resten einer Decollage des Vorgängerbildes. Diese Reste führen zu einer eigenständigen plastischen Form des Bildgrundes und damit zu einem materialen Bildgrund, der für sich und für das Dargestellte eine materiale Grundsicherung ergibt, insgesamt eine materiale Bildkonzeption, in der das Bilddargestellte – trotz seiner beschränkt absurden Struktur – sich als „normale“ Bildsituation vermittelt.

In einem kurzen, unwesentlichen Anhang zu diesem Objekt hat Paul* einen Anhang veranlaßt, um seine eben angeführte Theorie von der materialen Bildkonzeption anhand einer Studie 4.



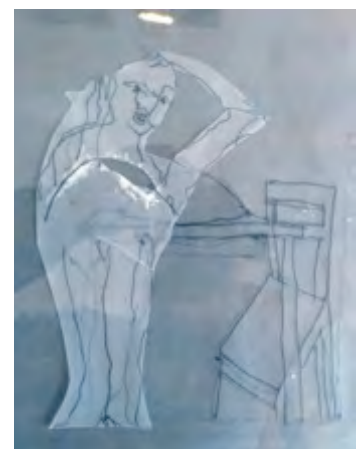
Studie 1



Studie 2



Studie 3



Studie 4

Das sind vier von mehreren Studien; in Studie 2 werden vorsichtig Momente einer räumlichen Darstellung eingefügt so, daß wesentliche Darstellungsmomente der ersten Studie erhalten bleiben. In den folgenden zwei Studien wird eine Figur eingefügt so, daß sie im Einklang mit der Absurdität ersten beiden Darstellungen durchaus in einem Zusammenhang stehen könnten. Aber es muß auch zugegeben werden, daß Paul* möglicherweise Recht hat, daß durch das erzählerische Moment der Figur das Bild lebendiger gemäß der Stilauffassung eines durchaus entschlüsselbaren Bildinhalts wirkt, was aber nicht der Sinnauffassung von Paul* steht, der es vorzieht, daß die Enträtselung des Sinns eines Bildes sich in einem offenen Wahrnehmungsprozeß vollziehen sollte.

Bild Sieben:

Bild – Arbeit. Demontage einer Montage und Öl auf Lw., 1,40 x 1,60 m, 1993, 1999, 2000



Das Bild wird in dieser zu starken Buntheit wiedergegeben, um das, was auf dem Bild in seiner verhaltenen Farbigkeit zu sehen ist, auch in der Abbildung sichtbar zu machen. Dazu einige Details, bevor auf den Inhalt eingegangen werden soll. Das Bild ist in seiner Grundstruktur ein Zerstörungereignis, dessen Reste die

Oberfläche besetzen, an ihr als Rest eines neuen Bildes sich so verfestigt hat, daß die Bildwerdung einer Bildvernichtung als Bild dokumentiert, und mehr als nur ein Beweis für die Vernichtung angesehen werden kann. Die Bildvernichtung ist zu einer Bilddarstellung geworden; die Motive bilden die ästhetisch – künstlerischen



Grundelemente für die Beschreibung einer Vernichtungshandlung.

Mit drei Details soll das beschrieben werden. Das erste Detail, Bruchstücke einer Obst- oder Gemüsebox, sind in dem Graugrund eingeschlossen und von ihm überschwemmt und damit in die Bildsubstanz eingebunden

ohne eine eigene, materiale Präsenz. Im Gegensatz dazu werden die beiden kleinen Rechtecke in ihrer Präsenz als eigenständige Bildteile gesehen, denn ihre Setzung in der frischen Grau-Beschichtung weist sie als eigenständige Motive aus, was so weit geht, daß das weiße Rechteck



als schwebend gesehen werden kann. Die folgenden beiden Details sind figürliche Formulierungen allerdings in einer recht eigenwilligen Form – sehr klein auf einem Stück Zeichenkarton. Mit Bleistift gezeichnet, mit Farbresten collagiert, wild in die Fläche geworfen, als spielte es keine Rolle, wo sie landen und ob damit etwas über ihre Beziehung gesagt werden sollte. Aber natürlich entdeckt man sie bei der Anschauung des Bildes.



Von dem ursprünglichen Bild aus dem Jahre 1993 gibt es keine Abbildung, aber die Spuren lassen erkennen, daß in der ersten Bildfassung Pappenteile appliziert waren, die 1999 wieder runtergerissen und mit Farbe übermalt wurden. In der zweiten Fassung wurden als tragendes Motiv kleine Kästchen über die Bildfläche als Rastermotiv aufgetragen, wobei die Punkte nicht systematisch strukturiert, sondern als freie Rasterpunkte gedacht waren. Es gibt solche Bilder noch und werden bei Gelegenheit zum Vergleich beigelegt werden. In der dritten Überarbeitung von 2000 werden auch diese Rasterpunkte übermalt, ohne daß Motive formuliert werden. Die gemalte Fläche als solche mit den Spuren seiner selbst im Laufe von sieben Jahren ist der gemalte Bildsinn, wie es scheint, und es ist nahezu selbstverständlich, daß diese Form Bild nur einmal existiert und nicht X-fach, wenn es denn einen künstlerischen Sinn geben soll, daß ein Bild auf diese Weise seine Form findet – und nicht der Maler. So sieht das nach der Theorie von Paul* aus.

Der erste Titel dieses Bildes war *Arbeit macht frei* – eine Aussage, die nicht unbescholten durch die Reihen der bürgerlichen Gesellschaft seinen Weg sucht zu einer Bilanzierung, die nicht im Sumpf der nationalsozialistischen Judenverfolgung landet. Mit dem Un-Sinn dieses Spruchs oben am Tor von Auschwitz hatte dieser Bildtitel absolut nichts zu tun, und der Spruch landete dort als kleinbürgerlichste Häme, mit der man auch über dieses unvorstellbare Verbrechen noch lachen konnte. Deshalb der Wandel des Titels in *Bild-Arbeit* aus zwei Gründen. Der erste Grund ist die grundsätzlich positive Einstellung von Paul* zur Arbeit: Als Kind in einem Schmiedehaushalt war er sehr früh in die Arbeitsprozesse im Haushalt, in der Gartenwirtschaft und in der Schmiede eingebunden und früh lernte, selbständig in den ihm zugetragenen Bereichen zu arbeiten. Der zweite Grund: Die künstlerische Arbeit ist frei von jeglichen Zwängen, und sie ist eine Arbeit, die von der Suche nach neuen Qualitäten ihres Sinns und ihres Seins bestimmt ist. Die künstlerische Arbeit ist eine besondere Weise des Selbstverständnisses in Paul*, denn es gilt, in kleinen, manchmal auch größeren Schritten Einsichten in die Weisen des ästhetischen Miteinanders zu gewinnen und über das Werk diese Einsichten zu vermitteln. Paul* möchte es einfacher formulieren: Es ist einfach ein wunderbares Erlebnis, daß die Bild-Arbeit immer wieder zu neuen und wundersamen Ergebnissen, d.h. Bildern führt. Siehe dieses Bild, über das wir jetzt gesprochen haben.

Bild Acht:

Die Eltern. Montage von geschnittener Wellpappe und Ölfarbe, z.T. auf Leinwand, 56 x 136 cm, um 1998.

Dieses Bild hat in jeder Hinsicht von Beginn an eine besondere Rolle gespielt; es sollte ein Werk werden, das seine Wirkung ausschließlich von den Bildmaterialien erhält und nicht von der malerischen Art und Weise von den Darstellungen der beiden Protagonisten. Auch sie sollen in ihrem Bild-Sein zuvorderst von den das



Bild bestimmenden Materialien geformt werden. Seine Eltern, so Paul*, sollten ihren sie schützenden Raum im Bildwerk bekommen, aber das Bild sollte auch die besondere Rolle der Eltern in seinem Fall und ganz im Allgemeinen verdeutlichen. Nun, das Bild sollte uns zeigen, ob das Bild hält, was uns Paul* verspricht.



Die Schwarz-Weiß-Kopien dienen der Veranschaulichung der zwei wesentlichen Schritte der Bildgestaltung. In der ersten eine Rekonstruktion des ersten Zustandes: Auf dem schwarz gestrichenen Tafelbild (55 x 70 cm) lag die Wellpappe 50 x 67,5 cm. Auf die Wellpappe wurden die beiden Kopfmotive zuerst auf die Pappe gezeichnet bzw. in die Wellen geritzt, dann die Pappenoberfläche

bearbeitet und die Bildfläche mit weißer Ölfarbe so überarbeitet, daß die eigenwilligen Strukturen der Wellpappenoberfläche nicht nur in Erscheinung traten, sondern der Materialcharakter erheblich verstärkt wurde. Die Wellpappe wurde danach in zwei Teile geteilt, der rechte Teil aus der schwarzen Bildfläche entfernt und neben dem schwarzen Bild so plazierte, daß der Eindruck entsteht, als habe man diesen Bildteil aus der ursprünglichen Bildsituation herausgeklappt. Das ist der Entstehungsvorgang der Bildflächengestalt des Eingangsbildes B. 8. – mit einer Differenz:



Die Mutter erscheint, als habe sie vom Vater abgewandt, habe sich von ihm getrennt, zwischen ihnen die schwarze Fläche einer beendeten Beziehung, das Leere zwischen ihnen. Nun hätte sich auch diese Position aus dem Vorgang der umgeklappten Mutterfläche nicht ergeben können, weil in diesem Fall die Mutter in der Unterseite mit der Bildseite nicht zu sehen gewesen wäre. So entschloß sich Paul*, die Mutter dem Vater im Widerspruch zum Bildgeschehen als zugewandt darzustellen, da die beiden die Entfremdung überwinden konnten und wieder geheiratet hatten. Das liegt nun über fünfundsiebzig Jahre zurück. Was aber blieb, war die schwarze Fläche, war das Gefühl einer tiefen Trauer aus diesem Erleben in seiner Kindheit, das ihn verfolgte bis in das Scheitern seiner eigenen ersten Ehe und seither fortbestehen wird, bis er vermag, es zu verstehen.

Bild Neun:

Paul*s Farbenlehre. Öl auf Leinwand, 140 x 150 cm, 2005



Die Malerei zielt auf eine Qualität der Farbgebung hin, die einen ähnlichen Eindruck hinterläßt, wie wir ihn schon bei **Bild 5** gesehen haben – eine Farboberfläche, die durch eine starke Einflußnahme von außen durch mehrere Überarbeitungen in ihrem Zustand verändert wurde. In Paul*s Farblehre allerdings wurde dieser Zustand in einem Malprozeß gezielt realisiert: Zuerst die Buntfarben aufgetragen, dann mit Grau relativ flüssig überstrichen und als letztes die Farben mittels eines Lappens vorsichtig wieder abgeklatscht so, daß von beiden Farbschichten die Restbestände den ursprünglichen Zustand erkennen lassen. Was sagt das über eine FARBLEHRE aus? Die künstlerische Farblehre ist ein schwieriges Kapitel. Sie ist vornehmlich ein kunstpädagogisches Problemfeld, daß man die farbphysikalische Grundlehre – auf der Basis der Spektralfarben – auf das künstlerische Farblehren–

Problem projiziert und somit schwierige Dinge einfach erklären kann – mit einer Farbe Rot und einer Farbe Gelb und einer Farbe Blau machen wir Orange, Violett und Grün. Paul*: „Darf ich die Herrschaften in mein Atelier bitten, und sie sollen mir sagen, welche von den etwa 15 blauen Pigmenten soll ich nehmen oder von den mehr als 10 roten Pigmenten, um dann welches Violett zu mischen? Im Rahmen meiner Farbübungen habe ich angefangen, Farbmischungstafeln zu gestalten mit jeweils zwei Grundfarben-Pigmenten und Weiß und Schwarz Mischungstabellen systematisch anzulegen, pro Tafel im Schnitt ca. 40 systematische Farbbrechungen macht bei 50 Farbtafeln ca. 2000 systematische Farbbrechungen.“ Als die Gefahr einsetzte, daß diese Mischungs-Tableaus als Kunstwerke verstanden wurden, habe er diese Aktion abgebrochen, da den einzelnen Blättern und der Aktion selbst kein Kunstwert zuzusprechen war, sondern von ihm als didaktische Kunstforschung angesehen wurde.

Sollte noch eine Tafel auffindbar sein, wird sie an dieser Stelle abgebildet. Diese Tafel wurde am 24.4.2024 gefunden.



Farbfeld /
Magenta
Chrom-
oxidgrün
stumpf

N° 467, 2004
Farbfeld Magenta - Chromoxidgrün stumpf;
Tempera und Bleistift auf Karton,
H. 35 x 50 cm, o.D. 2004

Farbfeld Chrom-
oxid stumpf
und Zinnoberrot hell



Daß eine solche Struktur zumindest mitgedacht war, sehen wir an einem Detail in der rechten Bildseite: In der Tiefenschicht erkennen wir die Reste einer Farbfeldmarkierung, versehen mit Ziffern. Wir können also davon ausgehen, das eine solche systematische Farbfeld – Darstellung gedacht war.

Die Bilder Zehn, Elf und Zwölf

1953. Drei von zehn Tableaus zum Sieg des Sozialismus.

(Sog. Stalin-Serie) 2014, 2015

Einführende Hinweise zu dieser Serie⁸

Mit dieser Serie wird die Auseinandersetzung mit Paul*s politischem Kindheit-Drama in gewisser Weise ein Schlußpunkt gesetzt, obwohl er diese Formulierung übertrieben findet – er sei nicht dramatisiert worden: Eine ganze Gesellschaft sei nach dem zweiten Weltkrieg in ein politisches Drama getrieben worden, durch die Herrschaft Stalins auch in der DDR – in der politischen Konkurrenz zu den west-deutschen Gebieten unter der Herrschaft demokratisch gestaltender Staatsgebilde Frankreichs, Englands und den USA. Und man müsse sich natürlich auch im Klaren darüber sein, das diesem Drama ein Weltkrieg-Drama vorausging, angefacht von dem nationalfaschistischen Deutschland mit einem unglaublichen Vernichtungswillen. Das war das eigentliche Drama, sagt Paul*.

Für Paul* war die Delegation durch den Kreis Dippoldiswalde in das Pionierlager Wilhelm Pieck bei Berlin für ein Viertel Jahr von besonderer Bedeutung; er erlebte dort den Tod Stalins 1953 als bedeutsames Ereignis der gesellschaftlichen und persönlichen Trauer für einen gottgleichen Staatsmann. Von den drei ausgewählten Bildern beschäftigen sich zwei mit biographischen Aspekten in der Beschäftigung mit Stalin, eines mit seinen Schriften.

⁸ Der erste Begleittext zu diesem Darstellungskomplex: Reimar Stielow, 1953. Das Junge-Pionier-Projekt. Zeige deine Wunde. Paul*s Kunst und die Erinnerung an seine Zeit in der DDR. In: Die Zeit des Bildes. Paul* M. Kästner. Retrospektive des Kulturamtes der Stadt Heidelberg im Kurpfälzischen Museum, 2017, S. 36 ff.

Verwiesen sei auch auf eine Schrift von Friedhelm Muster, *1953. Zehn Tableaus zur Geschichte einer Kindheit. Versuch einer ikonoplastischen Analyse*. 2018. Nicht veröffentlicht. Diese Schrift enthält alle dokumentierten Arbeitsphasen und die Dokumentation des gesamten Bildmaterials, das verwendet wurde.

Bild Zehn:

1953. Zweites Tableau:

Manfred sammelt für den Sieg des Sozialismus. Collage und Öl auf Baumwolle, drei Tafeln à 100 x 80 cm, 2014

Text auf Tafel drei: Wir Thälmannpioniere sind Freunde der Sowjetunion und aller sozialistischen Völker und halten Freundschaft mit allen Kindern der Welt.



Jugend- und Kindermotive, Herkunft unbekannt. Der Pionier Manfred in vier Aufnahmen zwischen 1950 und 1953

Die Motive im oberen Teil konnten noch nicht entschlüsselt werden
Im unteren Bereich die Teilung des Marx-Engel-Lenin-Stalin-Symbolbildes: Links Marx - Engels - Lenin. Rechts: Lenin - Stalin; unten: Kleine Hochformat-Streifen mit jeweils einem dieser Führer.

Oben links: Lenin in Gesten des Redners
Mittenbereich rechts: Manfred als Pilzsammler
Unten links: Stalin
In der linken Hälfte der Tafel: Text-Zitat s.o.

Die Struktur der Bildtafel folgt dem Prinzip des Triptychons. Die Außentafeln behandeln das Leben des Paul* als Pionier: Linke Tafel in der Gemeinschaft Schule, in der rechten Tafel der Pionier bei der Arbeit, das Essen für die Familie zu gewährleisten. Der alte Paul* kann sich daran erinnern, daß er in einer Versammlung in der Pionierrepublik Wilhelm Pick bei Berlin behauptet hat, daß er, auch wenn er Pilze sammelt, einen Beitrag im Kampf für den Weltfrieden leistet. In der Mitteltafel die Vergegenwärtigung der Führung durch die Partei der Arbeiter- und Bauernmacht, dargestellt mit den Führern des Marxismus-Leninismus, Marx-Engel-Lenin-Stalin in der Symbolform, in der sie überall im Lande gegenwärtig waren. In der linken und mittleren Tafel rote Farbspure, äußerst locker gesetzt und

auslaufend in der Mitteltafel in einer hingeschmierten Hammer-Sichel-Formation. Von dieser Symbolformel war schon die Rede in Bezug auf das Grundgesetz der DDR mit der Verwendung von Zirkel und Hammer statt Sichel und Hammer. Stilistisch war Paul* offensichtlich bedacht, keiner oberflächlichen Lobpreisungs-ästhetik, also nicht in die Partei-Bildsprache der DDR zu verfallen, dabei aber die Situation im Ästhetischen soweit kenntlich zu machen, daß der Ort der gedachten Ereignis-Schilderung die Bildsprache mitprägt. Das war vor allem in dieser Bildfassung das Ziel der Gestaltung gewesen. Und im Motiv des Pilze sammelnden Jungen war er weit weg von der offiziellen kämpferischen Bildsprache und ganz bei dem Jungen, der nicht im Geringsten an den Weltfrieden dachte, wenn er die gesammelten Pilze vor Ort putzte, auch wenn er das offiziell behauptete.

Die Motivliste:

 Klassenfoto 1950, Ausschnitt Photograph aus Dippoldiswalde  Beim Pilze-Sammeln, um 1951, Foto vermutlich Rosemarie Kästner		 M. um 1953, Foto: Rosemarie Kästner
 Berlin, Haus des Lehrers, Wandmosaik Walter Womacka⁹	 Emblem-Darstellung von Marx, Engels, Lenin, Stalin¹⁰	 Lenin, aus dem Internet entnommen

⁹ Abb. im Text aus: [Berlin - Haus des Lehrers - Mosaik - West a - Walter Womacka - Wikimedia Commons...](#) Auf dem Bild eigene Fotos von 2004

¹⁰ Abb. aus: Weltall. Erde. Mensch. Verlag Neues Leben 1955, S. 367

Bild Elf:

1953. Drittes Tableau:

„Bau auf bau auf ...“ Pionier Manfred träumt Stalin. Collage und Öl auf Baumwolle, drei Tafeln à 100 x 80 cm, 2014

Material: Jugend erwach! Bau auf, bau auf! (1951), Kinderlied, DDR



Großer Kopf Stalin links;
Mittenbereich unten
Manfred mit Schultüte.
Im

Oben rechts Manfred,
mit seiner Schwester,
etwa 6 Jahre alt; links
Mitte: Manfred singt im
Notaufnahmeflager Sand-
bostel eine Arie, darun-
ter Stalin frontal.

Links mittlere Höhe Sta-
lin. Rechts Manfred,
sechzehn Jahre alt, mit
seiner Partnerin Siegrun
auf dem Tanzstunden-
Abschlußball in Alten-
berg 1957

Ganz anders als in Bild Zehn kommt den malerischen Effekten eine große Rolle zu, ohne daß eigentlich gemalt wurde, die weißen Flächen zwischen den collagierten Fotokopien-Figuren mit roter und blauer Farbe eher zugeklatscht als gemalt, mit flüssiger Farbe, die dann ablief, aber rechtzeitig mit Tüchern so abgeklatscht wurde, daß die Farbspuren als weiße Linien stehenblieben. 2015 war die erste Zeit der Abklatschtechnik und von Paul* so weit entwickelt, daß sie als eigenständige Technik bezeichnet werden kann und von Paul* eine kleine Schrift herausgegeben wurde¹¹. Es ergeben sich eigenwillige Farbgebilde, so in der Mitteltafel, die ihre eigenen Figurenassoziationen hervorrufen. Stalin ist die allgegenwärtige Führerpersönlichkeit, die selbst im Aufnahmeflager für Flüchtlinge aus der DDR ganz selbstverständlich gegenwärtig und Paul dort ist, weil er wegen staatsfeindlichem

¹¹ Vergl. Paul*, Hrsg. Über Klatsch-painting des Paul*. Ein Versuch zur Klärung des Bildphänomens Klatsch-painting. Text: Friedhelm Muster. Endfassung: 2.5.2021

Individualismus die DDR fluchtmäßig verlassen hatte. Er konnte beim besten Willen sich nicht freiwillig für die Volksarmee verpflichten; er folgte der Ansicht seines Vaters, eines ehemaligen Mitglieds der SPD zur Zeit der Weimarer Republik, der ihn überzeugt hatte, daß Deutschlands nie mehr militarisiert werden dürfe nach den Verbrechen der deutschen Armeen zur Zeit Hitlers. Und er war der Einzige an der Oberschule, der sich der freiwilligen Verpflichtung zur Volksarmee verweigerte. Das war dann auch der endgültige Zeitpunkt, an dem die Zeit des Übervaters Stalin aus dem Leben von Paul* getreten war.

Die Motivliste:



1: Stalin, Herkunft unbek. **2:** Stalin-Briefmarke DDR, vermutlich 1953, Privatbes. Paul* **3:** Stalin¹² **4:** Tanzstundenball 1956 der Oberschule *Glück auf Altenberg*, Ausschnitt, mit Manfred Kästner und seiner Partnerin Siegrun Helmich. **5:** Dresden, Albert-Brücke mit Blick auf die Hofkirche, 1953. Fotograf unb. **6:** Manfred singt in einem Konzert im Flüchtlingslager für Jugendliche in Sandbostel eine Arie von J.S. Bach, Januar 1959. **7:** Manfred, um 1956/57. **8:** Manfred, Foto im Wehrpaß, 1960 **9:** Manfred, 1954. **10:** Manfred mit Schwester Hannelore, 1947. **11:** Schuleinführung Manfred

¹² Vergl. u.a. https://de.wikipedia.org/wiki/Josef_Stalin

Text der ersten Strophe des Aufbau Liedes:

1. Jugend erwach, erhebe dich jetzt,
die grausame Nacht hat ein End.
Und die Sonne schickt wieder
die Strahlen hernieder,
vom blauen Himmelsgezelt.
Die Lerche singt frohe Lieder ins Tal,
das Bächlein ermuntert uns all,
und der Bauer bestellt
wieder Acker und Feld,
bald blüht es allüberall.

2. Arbeit und Brot beenden die Not,
die Kette der Knechtschaft zerbricht.
Deutsche Jugend pack an,
brich dir selber die Bahn
für Frieden, Freiheit und Recht.
Kein Zwang und kein Drill,
der eigene Will
bestimme dein Leben fortan,
blicke frei in das Licht,
das dir niemals gebricht,

Refrain:

Bau auf! Bau auf! Bau auf! Bau auf!
Freie deutsche Jugend, bau auf!
Für eine bessere Zukunft richten wir die Heimat auf!
deutsche Jugend, steh deinen Mann!

Bau auf.. . war eines der Lieblingslieder von Manfred im Alter von 13 Jahren

Angaben zu dem zitierten Lied:

Bau auf, bau auf, freie deutsche Jugend, bau auf ...

Text: Reinhold Limburg

Liedkomposition:
Reinhold Limburg

Quelle:
<https://lieder-aus-der-ddr.de>

Bild Zwölf:

1953. Achtes Tableau:

Abschrift Stalin. Öl auf Lw., 3 Tafeln à 100 x 80 cm, 2015

Erste Abschrift: Der dialektische Materialismus ist die Weltanschauung der marxistisch-leninistischen Partei... (diesen ersten Abschnitt ganz) Zitat: Über den dialektischen und historischen Materialismus, September 1938, S.647

Zweite Abschrift: Das Prinzip der Unterordnung der Minderheit unter die Mehrheit, das Prinzip der Leitung der Parteiarbeit von einem Zentrum aus Zitat: Über die Grundlagen des Leninismus, S. 91

Die Texte sind entnommen:

J. Stalin, Über die Grundlagen des Leninismus. Über dialektischen und historischen Materialismus. Verlag für fremdsprachige Literatur. Moskau 1947



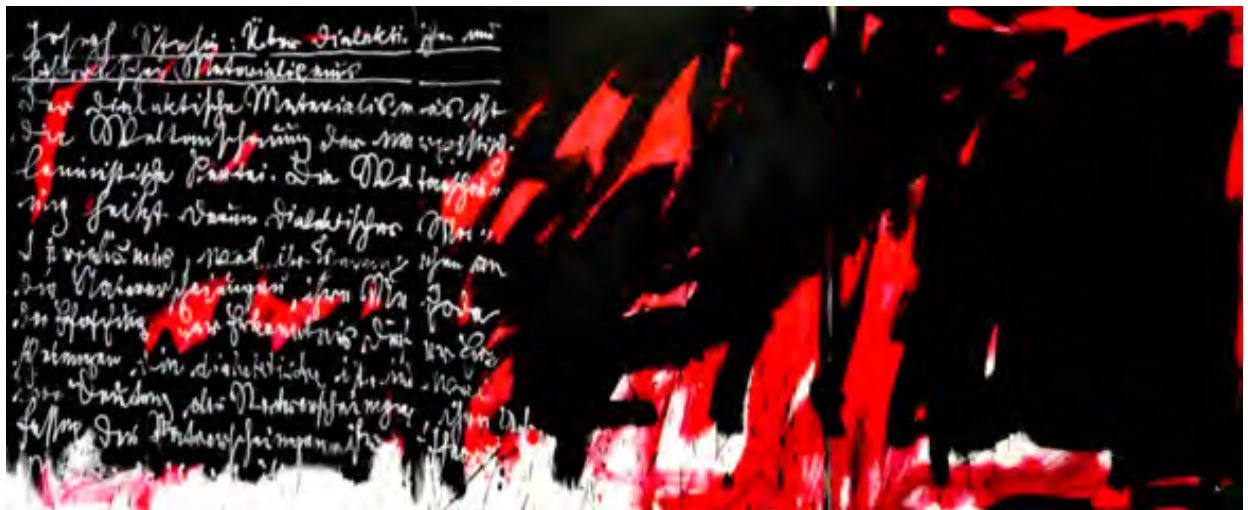
Zitat linke Tafel:

Der dialektische Materialismus ist die Weltanschauung der marxistisch-leninistischen Partei. Diese Weltanschauung heißt darum dialektischer Materialismus, weil ihr Herangehen an die Naturerscheinungen, ihre Methode der Erforschung der Naturerscheinungen, ihre Methode der Erkenntnis dieser Erscheinungen die *dialektische* ist, und weil ihre Deutung der Naturerscheinungen, ihre Auffassung der Naturerscheinungen, ihre Theorie *materialistisch* ist.

Zitat rechte Tafeln:

Das Prinzip der Unterordnung der Minderheit unter die Mehrheit, das Prinzip der Leitung der Parteiarbeit von einem Zentrum aus ruft nicht selten Angriffe seitens unbeständiger Elemente, Beschuldigungen wegen „Bürokratismus“, „Formalismus“ usw. hervor. Es erübrigt sich wohl nachzuweisen, daß eine planmäßige Arbeit der Partei als Ganzes und die Leitung des Kampfes der Arbeiterklasse ohne Durchführung dieser Prinzipien unmöglich wäre.

Es folgen vier Aufnahmen, die die Bildentwicklung zeigen.





Der Gestaltungsprozeß ist leicht ablesbar, deshalb wird auf eine differenzierte Beschreibung verzichtet. Es wird versucht, die verschiedenen Bedeutungsebenen des linken Bildteils zu erschließen.

Der Versuch, den Text auf der linken Tafel zu lesen, muß scheitern, da zwar der



Text geschrieben wurde, dabei das Geschriebene in einem ständigen Bearbeitungsprozeß übermalt, neu beschrieben und wieder überformt wurde, sodaß die lineare Abfolge des Geschriebenen in diesem Prozeß in ständiger Folge verloren ging und nur skriptive Strukturmomente zurückblieben, die keinen lesbaren Zusammenhang entnehmen lassen. Das heißt, der Inhalt des Geschriebenen wurde wiederholt gelöscht. und neu geschrieben und ist in diesem Prozeß verloren gegangen, der Inhalt wurde in einem

Gestaltungsprozeß seiner Bildexistenz beraubt. Und ihm wurde damit die Möglichkeit genommen, mit ihm eine grundlegende Aussage zum dialektischen Materialismus vermitteln zu können – daß sie die Weltanschauung der marxistisch-leninistischen Partei sei: Der dialektische Materialismus sei die Anschauung einer Partei über ... Paul* ist sich im klaren darüber, daß seine Aussage zur Proklamation der weltanschaulichen Parteimacht Stalins in keiner Weise eine fundierte Stellungnahme zur Parteipolitik Stalins war und ist. Sie eine Stellungnahme der Künstlers Paul* zu dem Verhältnis des Kindes und Jugendlichen zum parteipolitischen Machtanspruch Stalins in der Bild-Sprache Paul*, und die ist deprimierend inhaltslos, teilt sich über diese künstlerische Textform nicht mit.

Ein zweiter Versuch der Klärung der Erscheinungsweise des Stalin-Textes im Bild, verfaßt an einer italienischen Bushaltestelle:

Der Text in seiner Forderung nach Gelesen-Werden tritt in den Hintergrund, denn die formale Ebene des Schreibens ist Teil der künstlerischen Arbeit am Text, wobei das Schreiben selbst einer künstlerischen Konzeption unterliegt, von daher dem aktiven Gestaltungsprozeß unterworfen ist. Im Wesentlichen sind es drei Faktoren: Erstens das Schreiben als Prozeß der Fügung einzelner Zeichen zu einem Bildwerden im Sinne der Fügung erkennbarer und rezeptionsfähigen Einzelzeichen; zweitens die Zeichengebung im Sinne einer Ausdrucksgestaltung der graphischen Form durch die Schichtung von verschiedenen Ebenen des zu bearbeitenden Bildes; drittens die aus diesen Aktionen resultierenden formalen Qualitäten, die dem Konzept oder der Empfindungserwartung des Künstlers entsprechen – etwa durch Schichtung von Schrift die Entstehung einer nicht lesbaren, aber dennoch skriptiven Qualität des entstehenden Bildes.

Wir sehen am vorliegenden Schriftbild, daß eine Lesbarkeit des Textes nicht angestrebt ist. Die Lesbarkeit war offensichtlich nicht der Sinn der Schriftgestaltung. Also suchen wir nach einer Gestaltungsabsicht in der Nichtlesbarkeit des Textes. Einmal die Möglichkeit, daß der Text vom Künstler nicht als lesenswert angesehen wird. Zum anderen, daß *die Sinngebung durch den Text in einer Ebene angesiedelt ist, die auch in der Lesbarkeit nicht erkennbar wird bzw. nicht zu verstehen ist.*

Bild Dreizehn

O.T. Öl auf Klatsch-Painting auf Baumwolle, 120 x 180 cm, ab 23.11.o16.



Links die Der helle Kopf ist ein Abklatsch des Kopfes rechts aus einem Bild der Golem-Serie; das Bild existiert nicht mehr.



Versteckspiel mit sich sollte es einmal heißen, aber das war ihm dann zu lustig, obwohl er ja in mittlerer Position halb oben zu sehen ist, in der Tat versteckt. Ein Bild, das als erstes großformatiges Klatsch-painting-Bild bei Paul* aufgeführt ist¹³ und als Experiment angelegt war. Paul* wollte seinerzeit das Verhältnis zwischen Malerei und Klatsch-painting ausloten, in dem er versuchte, die Strukturbildung

¹³ Friedhelm Muster, Klatsch-painting des Paul*. Ein Versuch zur Klärung des Phänomens Klatsch-painting. Heidelberg 2021, private Kleinstausgabe, S. 13 ff. und Abb. 16 bis 19

aus dem Abklatsch heraus sich bilden zu lassen, unterstützt von malerischen Elementen unter Vermeidung figürlicher Motive.

Die Strukturbildung auf dem Abklatsch-Laken (vergl. Abb. S.41) ereignet sich durch Abklatsche von Abklatsch-Folien, z.T. auch durch aufgetragene malerische Elemente. Die Fläche ist nicht das fertige Bild (S. 40), aber die aufgetragenen malerischen Formen und die Klatschformen sind gut erkennbar. Das Klatsch-



laken wurde auf ein mit Baumwollstoff bespannten Keilrahmen mittels Dispersionskleber aufgezogen und in diesem Zustand weiterbearbeitet, u.a. durch die Befügung eines Kopfes (vergl. S. 40), der für sich nun auch eine eigene Geschichte hat. In dem Klatsch-painting-Heft heißt es, er habe, so Paul*, aus dem „Haufen“ einen Lappen mit einem Kopfmotiv gegriffen und ohne zu überlegen in die Mitte des Bildes positioniert und fixiert.

Bild Vierzehn

Dritte Abschrift Lukrez in Kurrent: Denn wie die Kinder zittern ... , Öl auf Baumwolle, 120 x 130 cm. MCMLXXXIV, 25.6.019



Ausgangstext:

Denn wie die Kinder zittern vor Schrecken und alles im blinden / dunkel fürchten,
sind wir bei Tage vor Dingen in Ängsten / manch- mal die man nicht mehr zu
fürchten brauchte als das, was / Kinder im Dunkeln bebend erwarten und wähen
als kommend. / Diesen Schrecken nun, dies Dunkel der Seele muß füglich / nicht
der Sonnen Strahl noch die hellen Geschosse des Tages / schlagen entzwei, viel-
mehr Naturbetrachtung und Lehre.¹⁴

Der Text von Lukrez hat mit dem Stalin-Text S. 36 f. die Gemeinsamkeit, daß
Lehren gezogen werden, doch welch ein Unterschied! Der kommt auch in der
Textgestaltung zum Ausdruck – bei gleicher Technik und gleichen ästhetischen
Prämissen doch ein gewaltiger Unterschied – eine Aufgabe für den Betrachter,
beide Textgestalten zu vergleichen. Bitte.

¹⁴ Titus Lucretius Carus, De rerum natura. Welt aus Atomen, dt. Übersetzung K. Büchner, Stuttgart 1973, S.89

Bild Fünfzehn

Bildereignis mit Kirsten und Halina¹⁵. Abklatsch-Laken aus der Arbeitsphase 14. bis 19. 11. 2022 auf Laken auf Baumwolle, 140 x 190 cm.

Das Abklatsch-Laken kurz vor der Festlegung als Bildgrund, weil die Motive relativ klar in ihrer Bildzone stehen. Die Aufnahme stammt vom 18.11.022, die spätere Aufnahme von der Endfassung vom 20.12.022 (B. XL.4449) siehe S.46.



Aus diesem Zustand wurden zwei Motive ausgewählt, deren Rezeptionsfeld anhand der Bildprotokolle rekonstruiert wurde – 1. das Brustbild einer weiblichen Figur und 2. ein männlicher Kopf.

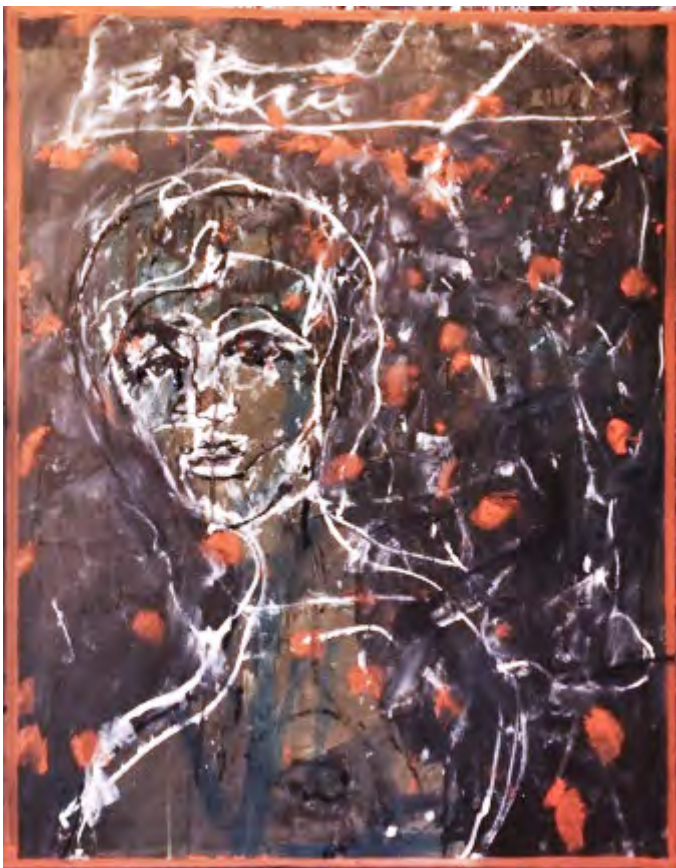
¹⁵ Kirsten Weingarten und Halina Daugird haben einen Dokumentarfilm über die Arbeit von Paul* gedreht, und das Klatschlaken stammt aus der Arbeit an diesem Film.

1. Das weibliche Figurenmotiv



Der weibliche Kopf ist das weibliche Hauptmotiv in der linken Bildseite Seite 43 und wurde als Abklatsch von dem ‚originalen‘ Farbauftrag des Kopfes abgenommen, um die Farbwurst abzutragen und die Linien in die Bildfläche einzufügen, was mittels eines Abklatsch-Lappens geschah, einem alten Bettuch, auf dem das Liniengebilde – der Kopf – dann zu sehen ist, als Abdruck seitenverkehrt zum Original.

Von diesem Bild, dem Abklatsch-Original vom 18.11.022, wurde in einer frühen Phase der Abklatsch von dem frisch abgeklatschten Frauenmotiv auf Leinwand gemacht, die Basis für das nun originale Tafelbild MMMCCLVI dann später allerdings mit Weißlinien ergänzt, was für unsere Betrachtung unerheblich ist.



Das Original MMMCCLVI, vom 18.11.022:

Lear war erwacht und sah sie als sein Ich. Öl auf altem Bild. Ergebnis einer Mal-Performance. Öl auf altem Bild, 100 x 80cm.

Nun ein weiteres Abklatsch-Blatt auf China-Papier, das auf Karton aufgezo-
 gen wurde: *Paul* freut sich über die Schön-
 heit der doppelten Aphrodite* mit zwei
 Abklatschen: Der unten rechts ist sei-
 tenverkehrt zum Original-Bild, also der
 originale Abklatsch von Original. Der
 obere linke Kopf ist entweder ein Ab-
 klatsch von Kopf rechts oder ein Ab-
 klatsch vom Abklatsch ‚unseres‘ Bildes S.
 41 oben links, der als ein Abklatsch vom
 Original erkannt wurde.



Paul freut sich über die Schönheit der doppelten Aphrodite am
 22.11.022. Abklatsche u.U. von MMMCCLVI,
 direkt vom Original*

2. Das männliches Kopfmotiv oben rechts:



Beides der gleiche Kopf,
 nur der Linke aus dem
 Klatschlappen, der den
 Bildgrund im früheren
 Stadium wiedergibt, vergl
 Abbildung S. 43, rechts der
 des abgeschlossenen
 Bildes, Abb. S. 47. Es
 handelt sich zweifelsfrei
 um den gleichen Kopf im
 gleichen bildtechnischen Zusammenhang.





Dieser Abklatsch links auf China-Papier noch ohne der schwarzen Tusche-überarbeitung, die im rechten Bild die weißen Linien zur Wirkung kommen läßt.



Titel: *Mit großen Schritten kommt Prometheus am 20.11.o22*. Tusche auf Klatschfolie auf Karton,

90 x 70 cm MMCCLIX, 20.11.o22

Zum Abschluß dieser kleinen ikonographischen Skizze das Bild *Prometheus mit vorsichti-*



gem Tritt. Öl auf Baumwolle, 80 x 60 cm. Links: 1. Bearbeitungsphase; rechts 2. Bearbeitungsphase und Endzustand. (MMMCLIII, 16.11.o22)

Interessant wäre nun in der Tat eine ikonographische Betrachtung dieser Motivwandlungen und die daraus resultierenden inhaltlichen Perspektiven. Paul* reagiert recht ärgerlich. Diesen Diskurs sollte nun ein jeder, der sich die Ausstellung oder das Büchlein anschaut, mit den Objekten führen. Denn wir haben es hier ja nicht mit thematischen Rezeptionen zu tun, sondern mit originalen Neuschöpfungen, die natürlich auch ihren motivgeschichtlichen Hintergrund haben. Aber unsere Betrachtung sollte ein Gespräch mit dem Bild und mit anderen zusammen mit

dem Bild führen, und was bei diesem Gespräch rauskommt – das ist für Paul* interessant.

Zum Beschluß dieses Kapitels eine Überraschung, wie das Gesicht die Bilder verändern kann:

Ein Gedanke über die Arbeit in der letzten Woche am 22.11.022. Tusche und Acryl auf Abklatsch von MMMCCLIII auf Karton, 100 x 70 cm. MMMCCLXI, 21.11.022



Unten der Endzustand von B. 15, *Bildereignis mit Kirsten und Halina*. Abklatsch-Laken aus der Arbeitsphase 14. bis 19. 11. 2022 auf Laken auf Baumwolle, 140 x 190 cm.



Der Endzustand: Im Original wirkt das Bild natürlich anders als in der Abbildung: Die Bildfläche ist mit 140 x 190 cm relativ groß, zumindest wirkt der Laken-

Grundton heller, und gegenüber der ersten Abbildung hat die graphische Dichte zugenommen und wirkt insgesamt dunkler. Was Paul* an diesem Bild sofort fasziniert hat, ist die schwebende Erzählung, wie er das nennt, also eine Erzählung, die nicht von einer in sich festgelegten Folgerichtigkeit bestimmt ist und von daher ihre Richtigkeit hat – vergleiche die These von der Richtigkeit der Perspektive als Abbildverfahren des Sehbildes, nach Paul* ein Irrtum der Renaissance etc. Und er bedauert, daß es bei dieser phrasenhaften Kürze wohl bleibt, denn wie sollte er in diesem bescheidenen Anspruch und seinem eigenen bescheidenen Grundvermögen ein solch tiefgreifendes Problem angehen können!