

Das „Jahrhundert der Jugend“ Zum Bilderzyklus von Heribert C. Ottersbach

Das „Jahrhundert der Jugend“ ist auch ein „Jahrhundert der Bilder“. Unsere Vorstellungen von Jugend als Ausdruck von Dynamik und Bewegung, von Hoffnung und Zukunft sind an Bilder geheftet. Bilder, die das eigene Erleben aufgreifen; Bilder, die diese Erfahrungen repräsentieren und deuten, die erfunden und transportiert werden, die sich im kollektiven Gedächtnis festgesetzt haben. Bilder, die durch audiovisuelle Medien wie durch klassische Printmedien, durch neue Illustrations- und Reproduktionstechniken und digitale Bilderfluten verbreitet wurden.

Das „Jahrhundert der Jugend“ hat jedoch viele Facetten. Die sozialen Bewegungen, die die Erfahrungen und Erwartungen der Jugend repräsentieren – von der Wandervogelbewegung bis zur neuen Frauenbewegung –, können ebenso für Emanzipation, Freiheit und Individualisierung, für Autonomie und Gemeinschaft stehen wie für Verführung, Massenmobilisierung, Gewalt und Diktatur. In ihrer raschen Abfolge, im Ineinander und Gegeneinander der sozialen und kulturellen Bewegungen der Jugend finden sich die Ambivalenzen und Widersprüche des 20. Jahrhunderts wie in einem Brennglas gebündelt. Sie alle sind Ausdruck ihrer jeweiligen Zeitumstände und -deutungen; sie haben sich in ihrer Widersprüchlichkeit teilweise aufgelöst, teilweise neu formiert oder überlagert. Am Ende des Jahrhunderts und nach dem Ende der Ost-West-Spaltung beziehungsweise deutschen Teilung entstand bei vielen Betrachtern, bei Publizisten und Historikern, bei bildenden Künstlern wie bei Schriftstellern das Bedürfnis, die vielen isolierten und durch die politisch-kulturellen Gegensätze voneinander getrennten Eindrücke und Erinnerungen in ein Gesamttableau zu bringen, das wie bei einem Vogelflug die Widersprüche und kurzlebigen Zeit-Abschnitte aus größerer Entfernung zu einer größeren Gesamtschau und zu einer Gesamtdeutung zusammenfügt.

In dem 44-teiligen Bilderzyklus ‚Jugend‘ hat Heribert C. Ottersbach (geb. 1960) diese Erwartungen und Erfahrungen, die sich über ein ganzes Jahrhundert mit Jugend verbinden können, zu einem möglichen Gesamtbild zusammengefügt und unterschiedliche Zeitebenen, Erinnerungen an die hoffnungsvollen Anfänge und Verheißungen des Jahrhunderts mit Schreckensbildern der totalitären Versuchung und Unterwerfung zusammen und nebeneinander gestellt. Der Bilderzyklus vereint die verschiedensten Zeiträume und Zeitabläufe; er vergegenwärtigt das Ungleichzeitige, die auf die Zukunft gerichtete Erwartung, die sich mit der Evokation von Jugend verbindet, wie die Wiederkehr vergangener Jugendwelten mit ihren verwandten Erwartungen und Haltungen. Es entsteht ein Konvolut verschiedenster Bilder, die aus unterschiedlichen

Zeiten und Räumen stammen und hier durch Zerschneiden, durch Collagen zusammengestellt beziehungsweise geordnet werden. Dennoch bleibt alles ein Fragment und lässt sich nicht zu einem geschlossenen Bild zusammenfügen. Es sind und bleiben Erinnerungsstücke, Bildreste und Schnipsel. Sie stehen für eigene Erinnerungen und Deutungen, sie wecken beim Durchstöbern Assoziationen, die schließlich über die Auswahl entscheiden. Sie machen das Subjektive, das dem Erinnern immer inhärent ist, zum Prinzip, indem der Künstler seine eigene Auswahl und seine eigene Anordnung, die er vorgenommen hat, mit seiner ästhetischen Konstruktion in einen neuen Zusammenhang rückt.

Ottersbach hat keine neuen Bilder erfunden, sondern Bilder im Repertoire der klassischen Kunstgeschichte wie der Bildgeschichte des 20. Jahrhunderts wiedergefunden und sich ihrer bedient.¹ Er hat Fotos nicht nur ausgewählt und in Ausschnitten präsentiert, er hat sie nicht nur ausgeschnitten und abgeschnitten, sondern auch übermalt und überdruckt. Das verändert die Erinnerung an die Herkunft noch einmal und setzt neue Assoziationen frei. Denn die Bilder sind nicht nach traditionellen und wissenschaftlich-normativ gesicherten Kriterien sortiert: Sie sind nicht chronologisch, nicht quellenkritisch oder nach einer vermeintlich objektiven politischen Systemzugehörigkeit oder Kausalität geordnet, sondern nach Bildmotiven, nach Gesten und Ritualen, nach Körpersprachen und Verhaltensmustern, nach unterschiedlichen politischen und sozialen Repräsentationen und Handlungsorten. Dadurch entsteht ein Gesamtbild der Ähnlichkeit und des Kontrastes, der Vielfalt und Widersprüchlichkeit. „Eine Annäherung“, so der Künstler in einer Selbstinterpretation, die postmodernem Denken entspricht, „ist nur über das Fragment möglich, weil es das große ganze nicht gibt.“²

Neben Bilderinnerungen an Jugendgruppen, die sich beim Singen oder im getragenen oder im ekstatischen Tanz zu einer Gruppe formieren, stehen Gruppen in religiös-ekstatischer Verzückung oder im sakralisierten Bekenntnis. Besonders auffällig wird diese Haltung bei den protestierenden Westberliner Studenten von 1968 in der obersten Reihe, die sich um ein Holzkreuz gruppieren. An anderer Stelle zeigt sich eine Gruppe in lockerer Formation vor „grauer Städte Mauern“, die dem Einzelnen noch Entfaltung und Freiraum verspricht, so wie das im Wandervogel oder anderen autonomen bündischen Gruppen der Fall war. Daneben dann eine als geschlossene marschierende und uniformierte Gruppe von singenden Halstuchträgern oder eine zum Gruppenbild um eine rote Fahne aufgebaute und geordnete Gruppe, die Geschlossenheit und Totalität einer politisch gleichgeschalteten Staatsjugend signalisiert. Immer wieder tauchen Fahnen auf, in der obersten Reihe wie in der zweiten Reihe von oben, die den Marsch der Jugend zu einer geschlossenen Ordnung formieren und auf eine Richtung orientieren, etwa in der Choreografie eines HJ-Aufmarsches und einer FDJ-Masseninszenierung, die mehrfach zitiert wird. Aber auch die marschierende Mädchengruppe, die sich um Fahnen und Banner schart und vermutlich in einen kirchlichen Zusammenhang gehört, verrät etwas von der Suggestion der Massenmobilisierung und Zugehörigkeit zu einer geschlossenen Gemeinschaft. Auch die jüdisch-zionistische Gruppe, die hinter einer riesigen Fahne, stolz und aufrecht getragen von zwei Fahnenträgern, marschiert, wird zum Zeugnis.

Dazwischen entdecken wir Jugendliche in der Geborgenheit der kleinen Gruppe, im vertrauten Gespräch und im Widerstand, wie die Mitglieder der studentischen Opposition gegen Hitler, die Weiße Rose. In der dritten Reihe stehen sich tanzende Gruppen, junge Frauen bei Gymnastikübungen im Sportdress und Massenchoreografien mit Bildern des politischen Kultes gegenüber. Dreimal taucht in dieser und in der vierten Reihe der Che-Guevara-Kult der sozialradikalen Protestbewegungen der 1960er Jahre auf, als pseudo-religiös drapierte Ikone des Protestes und der Führerverklärung. In der dritten Reihe ganz links reitet der Held, Che Guevara (1928–1967), auf einem Esel wie Christus beim Einzug in Jerusalem ein. Dann entdecken wir im



**Abbildung aus
urheberrechtlichen Gründen
unkennlich gemacht**

dritten Bild in derselben Reihe die Aufbahrung des Leichnams des Revolutionsführers, der nach seiner Hinrichtung von Journalisten identifiziert und präsentiert werden sollte. Wieder dient eine klassische Bildvorlage, die „Anatomie-Kunde“ von Rembrandt, als ikonografischer Verweis und als Erinnerungs- beziehungsweise Deutungsangebot. Schließlich erscheint er auf einem Poster als Ikone der Protestbewegung. Die vierte Reihe vereint widersprüchliche Erinnerungen an die unruhigen 1960er und 1970er Jahre: Wiederum Bilder von demonstrierenden Jugendlichen, die sich zur Beschwörung ihrer Gemeinsamkeit und Solidarität gegenseitig unterhaken, daneben Bilder von einem Teach-In, auf dem vermutlich Rudi Dutschke (1940–1979) auftrat; von Gudrun Ensslin (1940–1977) und Andreas Baader (1943–1977); schließlich vom Attentat auf Rudi Dutschke. Viele dieser Bilder sind zu Ikonen geworden, von denen allein schon ein Ausschnitt, ein kleines Relikt ausreicht, um bei dem Betrachter, dem Zeitgenossen wie dem Nachgeborenen, die Erinnerung an einen Vorgang zu wecken, um den Gesamtzusammenhang, aus dem der Ausschnitt stammt, zu ergänzen beziehungsweise zu assoziieren. Das gilt besonders eindringlich für die beiden Bilder vom Dutschke-Attentat, die sich auf die Präsentation eines auf dem Boden liegenden Fahrrades und eines Paares Schuhe beschränken können.

Die Verwendung von Farbe verstärkt diesen Eindruck. Wir sehen die einstigen Pressefotos nicht im vertrauten Grau oder Schwarz-Weiß wieder. Mal werden die Bilder in ein grelles Rot getaucht, dann, wie beim Attentat auf Rudi Dutschke oder dem Porträt der Weißen Rose, in ein graues Dunkel oder ein gefährliches Grau-Rot. Dann wieder in ein bengalisches Licht, das auf die verzückte Gemeinde fällt.

Sicherlich wird der Betrachter, gerade nach dem Besuch der historischen Ausstellung zur Jugendbewegung, in diesem Bilderzyklus viele Bilder von Jugend vermissen: das Verlangen nach Selbstbestimmung und Selbstorganisation, nach dem Naturerlebnis und nach Distanz zur parteipolitischen Welt. Oder er wird manche Bilder anders lesen, den Kontext der jeweiligen Gruppenbildung, ihren programmatischen Anspruch und politischen Ort beachten und unterscheiden. Ottersbach hingegen hat, wenn man die Bilanz seiner Collage zieht, Jugendbewegungen und Jugendkulte vor allem in ihren Ritualen und Gesten, in ihrer Bereitschaft zur Hingabe und Ekstase, zur pseudoreligiösen Inszenierung und Bereitschaft zur Gefolgschaft gezeigt; er hat bei seiner Auswahl den Bildern der Diktaturen und der 1960er Jahre ein Über-



Heribert C. Ottersbach,
Ohne Titel (Jugend), 1994/95

gewicht verliehen und hat darum selbst den autonomen und individualistischen Aufbruch der Wandervogeljugend in eine assoziative Verbindung mit Gruppenformierungen gebracht, die sich von einem ästhetisierenden Gemeinschaftskult haben leiten und verführen lassen. Er sieht in der spontanen Selbstdarstellung der autonomen Gruppe bereits die spätere Entwicklung zu einem kollektiven Einordnungs- und Unterwerfungsakt, er sieht das Vorher im Lichte des Nachher und stellt zeitlich und auch inhaltlich differierende Gruppen vor allem aufgrund ihrer Körpersprache, ihres Habitus nebeneinander und konstruiert im Wissen um die späteren Gefährdungen der Jugendkulturen eine Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen, die freilich der Offenheit von Geschichte und den Gefühlen und Hoffnungen historischer Akteure und einiger Gruppen nicht immer gerecht wird. Das mag der Zeiterfahrung des Künstlers geschuldet sein, die ihre ersten Prägungen in den politisierten 1960er und 1970er Jahren erfahren haben dürfte. Umgekehrt ergänzt der Bilderzyklus die Darstellung der Ausstellung um Aspekte, die dort nicht gezeigt werden konnten und die zusammen mit den Bildern von Aufbruch, Autonomie und Gemeinschaftsbildung der Jugend auch die Gefahren und Perversionen von Gemeinschafts- und Führerkulten verdeutlichen und sich zu einem äußerst widersprüchlichen und ambivalenten Gesamtbild verdichten, dessen Unvollkommenheit und Subjektivität der Künstler mit seinem Bilderzyklus zeigen wollte.

1 Ottersbach selbst sprach von einem „Selbstbedienungsladen“, der sich ihm aus der Kunstgeschichte, der Kulturgeschichte, der politischen Geschichte zur Verfügung stellte und aus der er durch Erinnerung eine Auswahl traf. Dazu Heribert C. Ottersbach: *Erinnerte Bilder. Mit einem Text von Karin Thomas. Ostfildern 1995*, S. 65; zitiert bei Karin Thomas: *Vernetzte Zeiten. Über Gerhard Richter, Anselm Kiefer, Heribert C. Ottersbach, Neo Rauch*. In: *Kunstforum 150, April/Juni 2000*, S. 298-309, bes. S. 306.

2 Eckhart Gillen im Gespräch mit Heribert C. Ottersbach. In: *Wider die Vollendung*. Hrsg. von Klaus Honnef. *Ausst.Kat. Rheinisches Landesmuseum, Bonn. Bonn 1993*;

zitiert bei Eckhart Gillen: *Scherbenlese des Jahrhunderts*. Zu Heribert C. Ottersbach. In: *Deutschlandbilder. Kunst aus einem geteilten Land*. Hrsg. von Eckhart Gillen. *Ausst.Kat. 47. Berliner Festwochen, Martin-Gropius-Bau, Berlin. Köln 1997*, S. 385-389, bes. S. 385.

Bildnachweis

© Heribert C. Ottersbach, Foto: Carl-Victor Dahmen, Köln
© VG Bild-Kunst, Bonn 2013