Manfred Butzmann, Wulff Sailer. Lebenswege. Galerie Amalienpark. 16. Oktober 2026.

(…) wer von uns hier Anwesenden Werk und Persönlichkeit der beiden Künstler im Gedächtnis hat, der wird vielleicht über ihr postumes Zusammentreffen etwas erstaunt sein. Haben wir es doch mit zwei Künstlern zu tun, deren innere Haltung zur Kunst zwar durchaus Verbindungen aufweist, deren konkrete Sichtweisen auf die Welt, das was man in einem komplexen Sinne als Wahrnehmung zu bezeichnen pflegt, zu differenten, wenn auch nicht divergierenden Werken führte. Ich hatte die Freude, beide um das Jahr 1980 Jahr kennen zu lernen und auch sporadisch mit ihnen zusammenzuarbeiten. Ich werde mich also hüten, die soeben angedeuteten Unterschiede konkret aufzusuchen und zu erklären, denn ich hänge ja der alten, schon von Max Liebermann postulierten Idee an, dass der *Inhalt der Kunst, die Persönlichkeit des Künstlers* sei und dass es eigentlich keine Hierarchien gibt, nur eben Kunst und keine Kunst.

Wie haben es hier also mit zwei Ausstellungen zu tun, deren mögliche Kommunikation im Auge und im Sinn des Betrachters liegen. Beginnen wir also mit dem in Pankow wohl weniger bekannten Wulff Sailer, der mich 1981 oder 82 fragte, ob ich nicht mit Ihm für die Galerie Mitte in der Reinhardtstraße eine Ausstellung der Usedomer Maler Otto Manigk, Niemeyer-Holstein und Herbert Wegehaupt vorbereiten wolle. Wir fuhren also mehrmals auf die Insel und so konnte ich gleichsam an einer Rückkehr von Wulff Sailer in seine künstlerische Heimat im Zentrum der sogenannten Usedomer Malerschule teilnehmen.

Sailer, 1936 in Jena geboren, hatte von 1955 bis 59 mit seinem Kommilitonen Joachim John in Greifswald bei dem ehemaligen Bauhauseleven Herbert Wegehaupt Kunsterziehung studiert, ein Semester vor dem Staatsexamen aber abgebrochen. Anderenfalls hätte er sich einer dreijährigen Verpflichtung an eine Schule unterziehen müssen. Gemeinsam mit dem drei Jahre älteren Jochen John baute er dafür in Zempin, nahe Niemeyers Anwesen, eine alte Räucherei aus, wo beide lange Jahre im Wechsel mit Berlin lebten und arbeiteten. Der musikalische Wulff Sailer nahm an den legendären

Hauskonzerten bei Niemeyer teil, war 65 bis 69 Lehrbeauftragter am Greifswalder Caspar-David-Friedrich Institut und danach Meisterschüler bei Hans Theo Richter an der Akademie der Künste in Berlin. Schon bald begann seine lebenslange Tätigkeit als Lehrender an verschiedenen Instituten und kommunalen wie privaten Einrichtungen wie der Kunsthochschule Weißensee, der Fachschule für Werbung und Gestaltung in Schöneweide oder dem Zeichenzirkel im Prater. Wie etlichen anderen Ostberliner Künstlern, die sich dem ideologisch determinierten Kunstbetrieb im Osten entzogen, sicherte die Lehrtätigkeit auch Sailer bis kurz vor seinem Tode die künstlerische Unabhängigkeit. Wie wertvoll und ergebnisreich gerade die Arbeit außerhalb der Akademien gerade in Berlin gewesen ist, sieht man an der Zahl der erfolgreich tätigen Künstlerinnen und Künstler der nachgeborenen Generationen, die gerade die unabhängigen Orte künstlerischer Lehre besucht haben.

Kennen und sehr schätzen gelernt habe ich Wulff Sailer vor allem als einen Zeichner, der in seinem Metier über ein weites Spektrum an Ausdrucksmöglichkeiten verfügte. In seinem früheren Werk war er sehr verbunden mit John und ist im Unterschied zu diesem auch später den scheinbar einfachen Motiven des Alltags treu geblieben. In dieser Ausstellung sind drei frühe Malereien aus den späten 1950er Jahren zu sehen, die noch den Einfluss der französischen Malerei des Nachimpressionismus, der Académie Ranson, vermittelt über Niemeyer, verraten und dabei bereits auf die Flächen-, Form- und Farbordnungen der späteren Malerei Sailers vorausweisen.

Wulff Sailer war wohl nicht nur deshalb ein sehr guter lehrender Künstler, weil er es konnte, sondern auch, weil er seine ästhetische Position nicht nur ausfüllte, sondern auch in der Lage war, sie präzise zu beschreiben. In seiner Rede zu den oben genannten Usedomern hat er über diese – und wohl auch über sein eigenes Programm gesagt: *Versenkung und das staunende Annehmen des wenigen, was einem geblieben war. Verinnerlichung, das Alltägliche, die Natur in ihrer kraftvollen Bescheidenheit. Im ‚seine Augen*

*gebrauchen‘, in der Anschauung, im künstlerischen Sehen auch ohne ideelles Programm schon eine geistige und moralische Tat zu sehen, darin begreife ich die Lehre, die aus einer solchen Ausstellung gezogen werden kann. Es entsteht dabei Poesie und eine besondere Intimität*.

Das Gebrauchen der Augen, das künstlerische Sehen ohne ideologisches Programm als eine geistige und moralische Tat zu verstehen, ist heute schwer in Verruf geraten. Irgendwo in Verbindung mit Sailer hab‘ ich aus der Feder eines altbundesdeutschen Beurteilers der Ostkunst gelesen, dass die aktive Verweigerung der Ideologie (als falschem Bewusstsein) ein *DDR-Eskapismus* gewesen sei. Daraufhin habe ich mal im Lexikon nachgeschaut, was dieses Modewort für Weltflucht denn wirklich bedeutet. Und zwar:
***Eskapismus*** *(auch* Realitätsflucht, Wirklichkeitsflucht*) beschreibt das bewusste oder unbewusste Ausweichen aus der realen Welt und ihren Anforderungen hin zu einer imaginären, fiktiven oder angenehmeren Scheinwirklichkeit*.

Aha. Wer also im Osten die Wirklichkeit der Poesie und der besonderen Intimität verteidigt hat, und das womöglich immer noch tut, ist demnach in eine Scheinwelt geflüchtet. Wenn man nun die heute wirkliche Wirklichkeit als die festgeschriebene betrachtet, mag daran sogar etwas sein. KI weiß nichts von Intimität und das gegenwärtig wieder unerträgliche Waffenklirren tötet jede Poesie. Aber wollen wir uns damit abfinden?

Einer, der das ganz und gar nicht wollte, war Manfred Butzmann. Im Unterschied zu Wulff Sailer, der sich, um ein Goethe-Wort zu verwenden, zumindest motivisch „über die ganze Welt verbreitete“, ging er „vom Häuslichen aus“ und bearbeitete dieses mit all seinem Ideenreichtum, seinem Humor und seinem Mut. Er war ein Heimatkundler, der kein bisschen fremdelte mit dem Begriff der Heimat, weil der für ihn kein ideelles Konstrukt bedeutete, sondern den engen Radius seiner praktischen Lebensführung beschrieb, also Berlin Pankow, lange in den Grenzen der DDR und insonderheit die Parkstraße. Diese Heimat war für Butzmann mehr als *der Ort, wo die Rechnungen ankommen*, wie Heiner Müller das verstand.

Wie Menzel, Zille, Mohr und andere kam Manfred Butzmann als Lithograph aus dem reproduzierenden Handwerk. Hier lag die Wurzel seiner Medienbewusstheit, seines Empfindens für adäquaten Ausdruck, seines ökonomischen Umgangs mit den künstlerischen Mitteln, vielleicht auch seiner stillen Ehrfurcht vor der Tradition des gewachsenen Handwerks als formschaffendem kulturellem Wert. Der Berliner aus der preußischen Urzelle Potsdam hatte den märkisch-nüchternen Blick seiner künstlerischen Vorfahren und eine schon liebevoll zu nennende Identifikation mit den erfreulicheren Attributen seines Kulturkreises. Beides gipfelt in einem Realismus gleichsam post-fontanescher Prägung. Und so war auch sein Verhältnis zur Historie. Er suchte ihre Spuren im scheinbar Abgelegenen an und in Häusern, hielt deren Zustände in Abreibungen fest und, um es allgemein zu sagen, mit bildgebenden Mitteln die vergegenständlichten Taten der Menschen. Auf diese Weise entstand eine Archäologie der Großstadt, vor der alle Befunde ebenbürtig sind, weil sie nicht nach ihrer momentanen Bedeutung befragt wurden, sondern nach dem, was sie an Geschichte und Geschichten in sich tragen.

„Das steinerne Berlin“ als topographischer Ort mit der Tendenz zur unausgesprochenen Anekdote und als Lapidarium der Vergangenheit: Butzmanns Radierungen sind exakt und atmosphärisch in einem. Sie zeigen die eben erst verlassene Kulisse der alltäglichen Dramen oder Komödien am Grenzpunkt zu einem metaphysischen Raum. Frühe Blätter zeugen noch von des Künstlers Hang zur Idylle. Doch schon 1972 radiert er den ersten toten Baum. Von nun an schwindet stetig das Anheimelnde. Der Blick wird schärfer, die Konturen härter, daran zerreißt mählich der Schleier der Romantik. Was aber bleibt ist eine leise fröstelnde Wehmut.

Die üppig ausgewucherte Metropole Berlin, in der Spekulations- und Repräsentationsinteressen bis heute ganz weit vor einem kulturellen Anspruch rangieren hat, von jeher wenig Rücksicht genommen. Werner Hegemanns Buch von 1930, dem Butzmann den Titel seiner beiden Grafikfolgen „Das steinerne Berlin“ entlehnte, beschreibt diesen Prozess. Es waren aber vor

allem die Künstler die sich um Überlieferung bemühten. Schon der Hoffotograf des Kaisers F. Albert Schwarz befand sich im *Wettlauf mit der Spitzhacke*, Zille zeichnete und fotografierte den Abbruch der Scheunenviertels, Otto Nagels wunderbare Pastelle vom Fischerkiez entstanden in Vorahnung und dann in der Realität des Bombeninfernos des Zweiten Weltkriegs. Und als auf dem Prenzlauer Berg die Gasometer, jene wuchtig strotzenden Denkmäler der Industrialisierung, gesprengt wurden, war es, neben vielen Anwohnern, vor allem die Künstlerschaft, die 1984 Protest einlegte und die Stasi auf sich zog. Natürlich war Manfred Butmann auch bei diesem ersten öffentlichen Protest gegen die Vernichtung der verbliebenen städtischen Struktur ganz vorn dabei.

Er hatte sich schon seit 1978 eine Öffentlichkeit außerhalb der Ausstellungen und Sammlermappen geschaffen. Weil er, von Ausdruckswillen angetrieben, in seinen Radierungen, Lithos, Zeichnungen und Aquarellen nicht plakativ werden wollte, hatte er begonnen Plakate zu machen. Die kleine Offset-Druckerei von Walter Graetz in der Auguststraße half ihm dabei. So schuf sich Manfred  Butzmann – eng vertraut mit dem grafischen Gewerbe – ein seinen Absichten entsprechendes Gefüge der Medien, das allmählich zum Gesamtkunstwerk heranwuchs. Da es auf den Plakaten um Authentizität ging, auch um direkte Zeugenschaft, bediente er sich einer bewusst beiläufigen Fotografie, versteckte seinen sezierenden Blick hinter scheinbarer Amateurhaftigkeit. Es entstanden die ersten Fotoplakate in äußerster Konzentration der Mittel auf einen sprachlichen und visuellen Lakonismus, der die Dinge wörtlich nahm. „Ein Platz für Bäume“, „Zum Beispiel“, „Heimatkunde“, „Viele Grüße aus Pankow“ heißen die Serien, oftmals als Postkarten fortgesetzt, in denen der begeisterte Regionalist die fatalen Zustandsveränderungen seiner Umwelt dokumentierte und öffentlich zum Widerspruch aufrief.

Ich könnte nun ewig so fortfahren und von den Wirkungen dieser Plakate, Postkarten, Radierungen, Offsetlithos und auch Zeichnungen und Aquarelle erzählen, ebenso von der Zivilcourage vieler Menschen, die die Plakate öffentlich machten. Buchhändler und Bibliothekarinnen, Galeristinnen und

Ladenbesitzer haben sie aufgehängt und wurden teils dafür sanktioniert, Jurymitglieder haben sich abenteuerliche Strategien erdacht, um sie in Ausstellungen zu platzieren – alles dies war ein kleiner, aber notwendiger Teil eines zivilistischen Verhaltens, dessen „Wirkung“ ebenso wenig messbar wie zu unterschätzen gewesen ist.

Nun sage niemand, dass mit dem Mauerfall und dem Anschluss an die BRD für Butzmanns „Ein-Mann-Bürgerbewegung“, wie Diether Schmidt das nannte, eine entspannte Friedensphase gekommen wäre. Zwar war er die Stasi und die direkte Bedrohung los, doch blieb die absolute Zahl der Gegner wohl lange Zeit konstant. Man könnte es auf die Formel bringen: *Butzmann hat Vorschläge gemacht, niemand hat sie angenommen.* Die Maschinenpistole im Papierkorb von 1981, ein Reflex auf den Beginn der Wehrerziehung in ostdeutschen Schulen, ist heute wieder so aktuell wie vor 45 Jahren, und immer, wenn ich über den „Platz der Vereinten Nationen“, also den ehem. Leninplatz fahre, stelle ich mir vor, wie schön diese graue Wüste wäre, wenn Butzmanns famose Idee, das Lenindenkmal über die Jahre vollkommen mit Efeu und wildem Wein überwuchern zu lassen, zur Tat geworden wäre, anstatt es feige in den Müggelbergen zu verbuddeln.

Aber lassen wir das jetzt. Nur eines noch zum Schluss, das oft zu kurz kommt, wenn es um Manfred geht: Er hatte auch den aufklärerischen Humor den Jean Paul geprägt hat und der durch Wilhelm Raabe in der Berliner Kunst heimisch wurde. Jener Humor, der Weisheit mit Erkenntnis und einer zweifelnd machtlosen Gewissheit von Zukunft verbindet. *Der Staat gleicht dem Glase*, hat Jean Paul geschrieben, *das dickste zerspringt am leichtesten in Hitze und Kälte*. Und das ist wohl eine Erkenntnis die ganz auf der Ebene der Butzmannschen Arbeit liegt. Ausprobiert haben wir es aber immer noch nicht.

Matthias Flügge, Okt. 26