



»Leistungsschau« und Ideenverkörperung: die zentralen Kunstausstellungen der DDR

Paul Kaiser

Die Besuchermenge vor dem Dresdner Albertinum, die sich während jeder der zentralen *Kunstausstellungen der DDR*¹ in langer Schlange reihte, korrespondierte für westliche Beobachter wie für »gelernte DDR-Bürger« mit den Käuferansammlungen vor den Geschäften der ostdeutschen Mangelgesellschaft. Auch wenn man heute weiß, dass die (zumindest beim Eröffnungsbesuch des Staats- und Parteichefs in dramaturgisch präzise vorbereitete Jubelbekundungen ausbrechende) Wartegemeinschaft auf der Brühlschen Terrasse – wie die Ausstellung selbst – Teil einer imposanten Inszenierung der Künste im Staatssozialismus war, so beeindruckt doch rückblickend die Wirkungskraft der Dresdner Expositionen, welche in ihrem Zenit Mitte der 70er Jahre fast dreimal so hohe Besucherzahlen wie die Kasseler Weltkunstschau *documenta* aufweisen konnten.²

Die Rahmungen des Alltags überschritt die »große Dresdner« allemal. Zuerst deshalb, weil ihr herausragender Rezeptionserfolg eine Ungleichzeitigkeit zur Verfallsgeschichte des Arbeiter-und-Bauern-Staates zum Ausdruck brachte. Das stetig wachsende Interesse des »Kleine-Leute-Volkes« (Dietrich Mühlberg) an den bildenden Künsten war zudem kein Produkt administrativer Vorgaben – wie man mit Blick auf die Praxis des FDGB-Kulturtourismus in der DDR vorschnell behauptet hat –, sondern vielmehr Ergebnis eines vitalen Eigeninteresses. In einer »still gestellten« oder zumindest ereignisarmen Gesellschaft wurden die Kunstausstellungen für breite Bevölkerungsschichten zum konsumtiven »Event«. Seit Beginn der Honecker-Ära ließen deshalb nicht mehr »die verordneten Besuche via »Sonderzug« und »Brigadeverpflichtung.« die Besucherzahlen in die Höhe schnellen, wie Bernd Lindner anhand von soziologischen Besucherbefragungen bestätigt, sondern »ein frei bestimmtes Interesse der Betrachter an der Kunst selbst.«³

Jedoch beruhte diese neuartige Nachfrage nicht auf ästhetischen Interessen allein. Was die Dresdner Kunstausstellungen zu einem »in dieser Form wohl auch international einmaligen Forum künstlerischer Öffentlichkeit«⁴ machte, war nicht so sehr das Resultat einer bildungspolitisch initiierten Hebung der Kunstkenntenschaft. Die Mobilisierung ehemals kunstferner Schichten kann auch nicht als Ergebnis einer geglückten Kulturrevolution oder gar als Erfolg einer auf die vermeintlich »herrschende Klasse« ausgerichteten Kunstdoktrin angesehen werden. Eher gilt das Gegenteil: Zu dem Zeitpunkt, ab dem die Dresdner Großausstellungen mit der »Siebten« 1972–73 zum weithin ausstrahlenden Ereignis avancierten, war der »Bitterfelder Weg« bereits seit einem Jahrzehnt ruhmlos gescheitert. Jener aus dem kommunistischen Zielprogramm folgerichtig abgeleitete Großversuch, der Braunkohlekumpel zu Schriftstellern und Industriebrigaden zu experimentierenden »Volkskunstkollektiven« machen wollte, wurde im Pragmatismus einer zunehmend auf konsumtive Bedürfnisbefriedigung statt auf Utopieerfüllung orientierten Konsenspolitik unwiderruflich zu den Akten gelegt.

Der »Ansturm auf die Kunst« (Bernd Lindner) beruhte vielmehr auf außer-künstlerischen Wirkungen und Effekten. Es ist oft mit Recht betont worden, dass die Künste in der DDR einen zentralen Stellenwert innehatten. Manche sehen in »Hegels Schmolland« (Durs Grünbein) gar das verzerrte Idealbild eines zu sich selbst gekommenen »Kunststaates« verwirklicht, dessen letzte Manifestation, Tübkes Monumentalbild in Bad Frankenhausen, zugleich zum Staatsmausoleum wurde. Durch die Übernahme von Sonderfunktionen empfahl sich das Kunstsystem einerseits als gesellschaftliches Kritik- und Verhandlungsforum. In seinem Wirkungsraum konnte sich ein Ersatzdiskurs für die in den

- 1 Die Nennung der Kunstausstellungen im nachfolgenden Text weicht aus Gründen der Übersichtlichkeit von der originalen Bezeichnung ab und erfolgt in römischen Ziffern.
- 2 So kamen beispielsweise zur VII. Kunstausstellung 1977–78 in Dresden ca. 1,1 Millionen Besucher, während die ebenfalls 1977 stattfindende *documenta 6* in Kassel »nur« 355.000 Besucher zählte. Nachweis der Besucherzahlen bei Kimpel, Harald: *documenta. Mythos und Wirklichkeit*, Köln 1997, S. 398ff. und Kaiser / Rehberg 1999, S. 665ff.
- 3 Lindner 1998, S. 156.
- 4 Wintermann, Klaus-Dieter: *Funktion und Wirkung bildender Kunst im Sozialismus. Philosophische Überlegungen zur Kunstvermittlung am Beispiel der »Kunstausstellung der DDR«*, Diss. Leipzig 1988, S. 3.

Medien und politischen Instanzen abgeriegelte Öffentlichkeit entfalten. Andererseits war dies in einer relativ zum Westen bild- und ereignisarmen Gesellschaft eine Möglichkeit sinnlicher Außeralltäglichkeit. Jedenfalls gewann die »große Dresdner« dadurch ihre charakteristische Doppelgestalt – als Teil des repräsentativen Kulturkonsums und zugleich als Medium eines kritischen Diskurses in der staatssozialistischen Gesellschaft.

Diese Sonderrolle der Künste war allerdings nur mit einer umfassenden Nobilitierung der Künstler zu erreichen. Übereinstimmend gehen Wissenschaftler heute davon aus, dass die (im Verhältnis zu anderen gesellschaftlichen Gruppen enorm erscheinende⁵) Aufwertung der zirka 1.800 im *Verband Bildender Künstler* (VBK) lizenzierten Maler, Graphiker und Bildhauer durch die Vergabe von Privilegien und die Einräumung erweiterter Freiheitsgrade einem politischen Kalkül geschuldet war. Gerade die bildenden Künstler erschienen den Proklamatoren der kommunistischen (und später realsozialistischen) Leitideen als wichtige Werkzeuge und als konsenssichernde Partner in einer »permanenten Aushandlungsgesellschaft« (Heinz Bude). In der mechanistischen Dialektik der ersten DDR-Funktionärgeneration sollten die Künstler deren geschichtsphilosophische Wortprogramme in wirkungsmächtige Bildsymbolisierungen übersetzen. Die Künstler übernahmen also »eine repräsentative Rolle in der permanenten Selbstverständigung der Gesellschaft.«⁶

Mit der Künstlerrolle sind aber zugleich auch ästhetische Probleme angesprochen. Da die SED-Funktionäre die künstlerische Moderne mit Feindformeln belegten und das ihnen im sowjetischen Exil nahe gebrachte Shdanowsche Realismusmodell präferierten, das sich ausschließlich auf den Stilkanon des 19. Jh. berief, begann auf dem Gebiet der Kunst die Zerstörung der Tradition paradoxerweise mit traditionalistischen Mitteln.⁷ Durch den anfangs repressiv durchgesetzten Stilkanon eines simplifizierten Abbildrealismus konnten und sollten Kunsttalen mit Künstlern als Gleichgesetzte unter Gleichgewordenen nun über die »richtigen« Abbild- und Verweisqualitäten einzelner Werke miteinander debattieren. Ein prägnanter Ausdruck für diese Bemühungen war neben den Atelierbesuchen und Beratungen mit den »Künstlerbrigaden« beispielsweise die 28köpfige Jury der *V. Kunstausstellung 1962–63*, der immerhin 14 Nicht-Künstler angehörten.

Für den Massenerfolg der Dresdner Großexposition wurde die Popularisierung der Bildsprachen entscheidend. Auffallend ist dabei, dass das Publikum zum Ärger der Funktionäre oftmals ganz andere Werke zu seinen Lieblingsbildern erkor als die im Vorfeld der Großausstellungen zu verbindlichen Mustern erklärten Produkte einer ideenillustrativen Historien- und Klassenkampfmalerie. Ein Blick auf die von sozialistischen Genrebildern dominierte »Hitliste« belegt die Differenz zwischen parteilicher Norm und der Nachhaltigkeit eines volksgebundenen Geschmacks. Auf eklatante Weise wurde dieser Zwiespalt deutlich, als bei der *VII. Kunstausstellung* das Bild *In guter Obhut* des Laienkünstlers Manfred Mitscherling mit 449 Nennungen immerhin an zweiter Stelle der Gesamtliste der erfolgreichsten Werke rangierte – weit entfernt von Werner Tübkes *Sizilianischer Großgrundbesitzer mit Marionetten* (vgl. Kat. 157), das es gerade einmal auf 167 Nennungen gebracht hatte.⁸ Aber auch in anderen Fällen wurde deutlich, dass es die alltagsnahen Sujets und in abbildhafter Manier gemalten Bilder waren, die das Massenpublikum in Dresden sehen wollte. So reüssierten Bilder wie Walter Womackas *Am Strand*, Heinz Wagners *Fechterin* oder Wilfried Falkenthals *Veronikas Mannschaft* zu Favoriten der Besucher. Viele bekennen sich noch heute mit Vehemenz zu dieser Bilderwelt.⁹

Die »große Dresdner« als repräsentative Nationalausstellung

Die von den Funktionären in den »Bilderdienst« erhobene Kunst benötigte einen adäquaten Handlungs- und Präsentationsrahmen. Neben der Ersetzung des Kunstmarktes durch das effiziente Instrumentarium eines großflächig wirkenden »gesellschaftlichen Auftragswesens«, neben der Wiederbelegung des



Abb. 1
Besucherandrang zur
III. Deutschen Kunstausstellung 1953
im Dresdner Albertinum

⁵ So lagen die jährlichen Durchschnittseinkommen der im VBK organisierten Künstler über den Jahresgehältern der mittleren Leitungsfunktionen in Wissenschaft, Industrie und Verwaltung. Vgl. dazu genauer Kaiser, Paul: Die Grenzen der Verständigung. Künstlerstrategien und individuelle Handlungsräume im staatlichen Auftragswesen der DDR. In: Kaiser / Rehberg 1999, S. 447–474.

⁶ Raum, Hermann: Weite und Vielfalt. Zur DDR-Kunst der siebziger Jahre. In: Berlin (Ost) 1979 (1), S. 65–80, hier S. 69.

⁷ Vgl. umfassend Rehberg, Karl-Siebert: Der doppelte Ausstieg aus der Geschichte. Thesen zu den »Eigengeschichten« der beiden deutschen Nachkriegsstaaten. In: Melville, Gert / Vorländer, Hans (Hg.): Geltungsgeschichten. Über die Stabilisierung und Legitimierung institutioneller Ordnungen, Köln/Weimar/Wien 2002, S. 319–348.

⁸ Vgl. Lindner 1998, S. 170.

⁹ Bei der vom Verfasser 1999 im Auftrag des Kunstfonds des Freistaates Sachsen kuratierten Ausstellung *Enge und Vielfalt auf der Festung Königstein* wurde das dort gezeigte Womacka-Bild *Am Strand* erneut zum Publikumsfavoriten, wie die zahlreichen Eintragungen in das Gästebuch verriet.



Abb. 2
 Jurytagung zur III. Deutschen Kunstausstellung 1953 in Dresden

- 10 Vgl. Rehberg, Karl-Siebert: Bildinszenierungen. Institutionen-analytische Anmerkungen zu Kunstausstellungen – am Beispiel der Präsentation von Kunstwerken in und aus der DDR. In: Fischer-Lichte, Erika (Hg.): Theatralität und die Krisen der Repräsentation. Stuttgart/Weimar 2001, S. 198–225.
- 11 Eine Übersicht dieses Ausstellungstypus findet sich bei Lindner, Bernd: Gedämpfter Jubel. Kunstinszenierungen und zentrale Kunstausstellungen zu den Dezentennien. In: Gibas, Monika u.a. (Hg.): Wiedergeburt. Zur Geschichte der runden Jahrestage der DDR. Leipzig 1999, S. 118–131. Allerdings ist in der dortigen Auflistung die 1964er Exposition »Unser Zeitgenosse« fälschlicherweise mit »Unsere Zeitgenossen« angegeben.
- 12 Beispielfhaft sei hier nur auf die 10. Kunstausstellung des Bezirkes Leipzig 1979 hingewiesen, die, ähnlich wie die Dresdner Kunstausstellung, die »Kernkünste« Malerei, Grafik und Plastik im Museum der bildenden Künste präsentierte und die angewandten Bereiche im Messehaus am Markt zeigte. In Dresden entsprach diese Aufteilung der Zuordnung in Albertinum und den Hallen am Fucikplatz.
- 13 Beaucamp, Eduard: »Neue Kunstszene DDR. Leipziger Eindrücke: Eine veränderte Wirklichkeit in den Bildern der jungen Künstlergeneration«. In: FAZ v. 25.3.1972.

Akademismus an den mit den Werkkunstschulen fusionierten DDR-Kunsthochschulen war das implantierte »Betriebsystem Kunst« vor allem durch ein zentralistisches und dirigistisches Ausstellungswesen gekennzeichnet. Das wurde durch die Marginalisierung des privaten Galerienetzes sowie durch das Verbot bürgerlicher Kunstvereine verstärkt – erst im Laufe der zweiten Hälfte der DDR-Geschichte begannen staatliche Galerien, dieses Vakuum basisnaher Ausstellungstätigkeit auszufüllen.

Im Mittelpunkt des staatsoffiziellen Ausstellungsbetriebes standen die zentralen Dresdner Kunstausstellungen, die von 1946 bis 1988 in Abständen von drei bis fünf Jahren insgesamt zehnmal stattfanden. Bei deren Etablierung griffen die Strategen der Kunstpolitik, wie schon bei der Definition des Stilkanons, auf historische Muster zurück. Die »große Dresdner« wurde zur Neuauflage der repräsentativen Nationalausstellungen, deren Traditionslinie von den *Großen Deutschen Kunstausstellungen* der Weimarer Zeit bis hin zu den gleichnamigen Expositionen der NS-Zeit reichte.¹⁰

Von der Kontinuirung des traditionellen Nationalrahmens profitierte allerdings nicht nur die zentrale Leistungsschau. Auch bei den thematischen Sonderausstellungen, deren Anlass zumeist die »runden« Jahrestage der DDR-Gründung vorgaben und die einen zweiten wichtigen Bereich des Ausstellungsgeschehens ausmachten, wird dieser Traditionsbezug überaus deutlich.¹¹ Während Sonderausstellungen heute mit zeitgenössischer Kunst auf Innovation setzen, ging es der SED-Kulturpolitik zwar auch um »Neues«, jedoch im Rahmen einer stetigen Entwicklung ästhetischer Ausdrucksformen des normativ vorgegebenen. Für Sonderausstellungen war es Berlin, das als privilegierter Ausstellungsort entwickelt werden sollte. Denn in der Geschichte der Dresdner Kunstausstellung haben Funktionäre immer wieder versucht, das Großereignis in die »Hauptstadt der DDR« zu holen, ein Unterfangen, welches letztlich am Erfolg der sächsischen Exposition scheitern sollte. Durch die Aufwertung der thematischen Kunstausstellungen wurde das gestörte Gleichgewicht zwischen Peripherie und Zentrum jedoch annähernd wiederhergestellt. Hinzu kam eine *aktuelle* kulturpolitische Funktion: Wegen der langen Vorlaufzeiten bei der Vorbereitung der DDR-Nationalkunstausstellungen konnten die ausführenden »Ausstellungssekretariate« aus Sicht der Kulturfunktionäre oft nicht auf die häufigen Kurswechsel reagieren. Deshalb kam den meist im Alten Museum in Berlin – also in unmittelbarer Nähe zur SED-Zentrale – stattfindenden zentralen Sonderausstellungen, die somit auf kurzem Dienstweg viel direkter manipulierbar waren, immer auch eine Modellfunktion für die nachfolgende Dresdner Kunstausstellung zu.

Neben diesen beiden zentralen Ausstellungstypen gab es einen dritten, der im Verlauf der DDR-Geschichte immer wichtiger wurde: die Kunstausstellungen der Bezirke. Die *Bezirkskunstausstellungen* waren für lange Zeit regionale Statthalter der Dresdner Zentralschau und arbeiteten ihr in direkter Weise zu. In der Regelwelt der Kulturfunktionäre sollten sie den jeweiligen »Arbeitsstand« der im Bezirk lebenden Künstler präsentieren, der zugleich die Basis für die Entscheidungen der Jurys der Dresdner Kunstausstellung (Abb. 2) darstellte. Diese scheinbar rein »dienende« Rolle der regionalen Bilanzexpositionen drückt sich auch im annähernd identischen Veranstaltungsturnus sowie im fast deckungsgleichen Gliederungsprinzip¹² aus. Dennoch konnten die Bezirkskunstausstellungen in einigen Fällen – anschaulich vor allem in den 60er Jahren in Leipzig – dieser Fremdbestimmung entkommen und eine divergierende Ausstellungsform entwickeln, mit deren Hilfe auch einander opponierende Ästhetiken und Handschriften ausstellbar wurden. So erschien es 1972 manchem Insider schon so, als würde das »nationale Renommierunternehmen« in Dresden das »jetzt in Leipzig Erreichte« und auf der 8. Bezirkskunstausstellung präsentierte »nur verwässern« können.¹³

In dieser Gegenspannung wurde auch der wachsende Einfluss der Bezirksverbände auf den Zentralvorstand des VBK spürbar, der sich in den letzten beiden DDR-Dekaden zunehmend föderalistischen Ansprüchen aus den Provinzen erwehren musste. Das brüchig gewordene Terrain zeigte sich etwa darin, dass

einzelne Bezirksorganisationen des Künstlerverbandes nicht nur über die Juryauswahl der Dresdner Kunstausstellung Beschwerde führten (und über ihre regionalen Funktionäre im ZK oder im Politbüro bisweilen auch Veränderungen erreichten), sondern dass ganz offen darüber nachgedacht wurde, die Bezirkskunstausstellungen als legitime »Gegenausstellungen« zur Dresdner Nationalschau auszurichten. In diesem Spannungsfeld von Steuerungsimpulsen »von oben« und Initiativen »von unten« erwiesen sich die Dresdner Kunstausstellungen als höchst komplexes Vermittlungsarrangement – auch zwischen den hier vorgestellten Ausstellungstypen.

In den (verdeckten) Konflikten um den Standort für die zur Institution gewordenen »DDR-Kunstausstellungen« behauptete sich Dresden auch deshalb, weil es einen Ausstellungsort zu bieten hatte, der alternativlos erschien: das Albertinum. Und dies, obwohl die Dauerausstellung der *Gemäldegalerie Neue Meister* für die Laufzeit komplett geräumt werden musste. Die Anerkennung dieses »Museumtempels« basierte auf einer komplizierten Interessenbalance: Dort herrschten, zum ersten, ein rudimentär erhaltener (oder: zugelassener) Fachverstand und eine relative Politikferne, was für Künstler wie Kunsthistoriker entscheidend war. Zweitens eröffneten sich hier für Kunstpolitiker und Ausstellungsmacher die geeigneten Inszenierungs- und Schauräume, um die historischen Leitbilder ihres Kunstkonzeptes in aktuelle Kunstbilanzen einzubinden. Und drittens blieb die Institution Museum auch für die SED-Funktionäre unanfechtbar, selbst wenn diese es zuallererst als Transmissionsinstitut für die bildmächtige Popularisierung ihrer Ideen interpretierten. So galt für alle das Museum als Instanz und Ausstellungsort unersetzbar und blieb in der DDR unangefochten der Zielort künstlerischer wie gremienkuratorischer Praxis.

Der Traditionalisierung des Schauraumes entsprach ein genereller Verzicht auf experimentelle Präsentationsformen. Während sich im Westen – parallel zum Museumsboom der 70er Jahre – eine Entgrenzung hergebrachter Ausstellungsorte durch eine Erschließung von still gelegten Stahlwerken, Bahnhöfen oder Industriehallen vollzog, die in der Folge moderne Präsentations- und Interaktionsformen erzwang, schlossen sich die Künste im Staatssozialismus hermetisch in anerkannte (Schutz-)Räume ein. Dieser Verzicht auf das Experimentelle galt auch für die Gestaltung der Innenräume: Erst bei den letzten Bezirkskunstausstellungen, 1989 in Berlin und Dresden, wurden in die Präsentationen auch künstlerische Raumlösungen, Environments und installative Werke einbezogen, was eine veränderte Ausstellungsarchitektur notwendig machte. Die Norm war so stark, dass man selbst in den autonomen Kunstsalons, Zimmergalerien und anderen unabhängigen Ausstellungsarten¹⁴ nur sehr vereinzelt innovative Präsentationsformen – wie sie etwa in der Galerie *eigen + art* in Leipzig praktiziert wurden – vorfinden konnte.

Dieser allseits anerkannte Standard schrieb eine auratische Präsentation an weiß bespannten oder monochrom gestrichenen Wänden vor. Diese Selbstgewissheit eines verbindlichen Expositionsprinzips, nach welchem Künste und Gattungen nur selten gemischt und entweder nach thematischen Aspekten oder chronologischen Abläufen geordnet erscheinen sollten, prägt die Erwartungen des Publikums bis heute. Dies zeigte sich nicht zuletzt an den erregten Diskussionen um die skandalisierende Ausstellung *Aufstieg und Fall der Moderne* (1999) in Weimar, wo es vordergründig vor allem um die Ästhetik des Ausstellens ging. Dort sahen der Maler Reinhard Stangl und der Bildhauer Hans Scheib den Kodex des verbrieften Kunstumgangs schwerwiegend verletzt und forderten statt der experimentellen und als inkriminierend empfundenen Ausstellungsarchitektur »eine gestrichene Wand, an dem ein Bild seine Aura, seine Würde bewahren«¹⁵ könne.

Auftrag Kunst: Ersatzdiskurs und Repräsentationspflicht

Die Sonderrolle der zentralen Kunstausstellungen lag zweifellos in der Synthese kulturpolitischer wie auch innen- und außenpolitischer Aufgaben begründet,



Abb. 3
Eröffnungsrundgang
IX. Kunstausstellung
der DDR 1982:
Willi Sitte, Präsident des VBK,
erklärt Erich Honecker
seine Arbeiten.

die ihr von der SED zugewiesen worden war. Nach den ihnen zugrunde liegenden Konzeptionen sollten die Kunstausstellungen den jeweils aktuellen Stand der Kultur- und Kunstpolitik in der janusköpfigen Doppelgestalt einer bilanzierenden »Leistungsschau« und einer prospektiven »Initialveranstaltung« sichtbar machen.¹⁶ Die Dresdner Nationalkunstschau wurde aber nicht nur zur temporären Symbolisierung einer loyalen Partnerschaft zwischen der Staatspartei und der im VBK organisierten Künstlerschaft. Sie sollte in der Form einer Leitinszenierung zusätzlich auch als Gegenprogramm zur »Westkunst« und ihren Ausdrucksformen fungieren, wie sie sich ab 1955 beispielhaft in der *documenta* in Kassel verkörpert fanden.¹⁷ Diese vielschichtige Wirkungsausrichtung nach Innen wie nach Außen schuf einen hohen Regulierungsbedarf, der sich in ständig wandelnden institutionellen Strukturen der mit der Planung, Organisation, Werkauswahl und Durchführung der zentralen DDR-Kunstausstellung befassten Projektgremien ausdrückte.

Dabei blieb der äußere Rahmen der Dresdner Kunstausstellungen scheinbar fast unverändert: Die konzeptionellen Thesen und Ausstellungsentwürfe wurden im Regelfall mit einer erheblichen Vorlaufzeit von bis zu drei Jahren zunächst parallel vom VBK, dem Ministerium für Kultur sowie dem jeweils neu zusammengesetzten Vorbereitungsausschuss entwickelt. Das sich aus diesem Zusammenspiel ergebende Konzept wurde dann als gemeinsamer Entwurf des Künstlerverbandes und des Kulturministeriums der entscheidenden Einflussstelle vorgelegt: der Kulturabteilung des Zentralkomitees der SED. Nach Rücksprachen mit verschiedenen Funktionären – vor allem mit dem maßgeblich für die Künste zuständigen ZK-Sekretär Kurt Hager – wurde dieser Entwurf, meist in überarbeiteter Form, schließlich dem Politbüro des ZK der SED als Beschlussvorlage zugeleitet. Erst nach dessen Beschluss war dann die Arbeitsgrundlage für die unmittelbare Vorbereitung gegeben. Die weitere Organisation der Ausstellung oblag einem Sekretariat, das in Dresden die Gesamtleitung übernahm. Hier taten sich jedoch bereits früh Konflikte zwischen der protektionistischen Ausstellungspolitik der Veranstalter und den mit der Jurierung betrauten

14 Vgl. dazu Berlin 1997 (3), S. 34–43.

15 Vgl. Kuhn, Nicola: »Wir lassen uns nicht als Spielball benutzen. ›Bilderstürmer‹ Reinhard Stangl und Hans Scheib über ihre Aktion«. In: *Tagesspiegel* v. 31.5.1999.

16 Vgl. dazu Wintermann, Klaus-Dieter, Funktion (wie Anm. 4), v.a. S. 108 ff.

17 Zur Geschichte der *documenta* vgl. Kimpel, Harald, *documenta* (wie Anm. 2), sowie die Ostberliner Dissertation von Ivan, Gabriele: *Kunstpoltische und kunsttheoretische Fragen der Konzeption der documenta-Ausstellungen in Kassel 1955 bis 1972*. Berlin 1986.

Künstlergremien auf. Während die einen ihre Leitbilder nach Motivwahl, Entstehungsart und Parteizugehörigkeit des Künstlers auswählten, pochten die anderen auf ihr (schein-)demokratisch verbrieftes Recht zu ästhetischen Auswahlkriterien. So kam es gerade bei der Arbeit der Jurys – die beispielsweise bei der IX. Kunstausstellung immerhin fast 15.000 Werke zu begutachten hatten – zunehmend zu einer Verschiebung der Machtbalance zugunsten der Künstler. War in den ersten Jahrzehnten das Jurysystem so beschaffen, dass führende Funktionäre informell (oder auch ganz direkt) Einfluss auf die Gestaltung der Exposition nehmen konnten, so zeigte sich die bereits angesprochene Doppelgestalt der Dresdner Kunstausstellung hier auch an den zunehmend erkämpften Mitspracherechten von Künstlern und Kunstwissenschaftlern. In der Honecker-Ära geschah dies durch die weitgehende Zurückdrängung des Einflusses hoher Kulturfunktionäre, die zuvor bestimmte Maler und Werke jenseits der Juryentscheidungen in die Ausstellung kommandieren bzw. aus ihr entfernen konnten. Einer der letzten spektakulären Fälle solcher Einflussnahme war die von der Abteilungsleiterin für Kultur im ZK der SED, Ursula Ragwitz, unmittelbar vor Eröffnung der IX. Kunstausstellung im September 1982 verfügte Entfernung des (wenig später vom Aachener Kunstsammler Peter Ludwig angekauften) Bild-Plastik-Objektes *Gesellschaft mit Wächter* (1981/82) des Leipziger Malers Sighard Gille, der sich erinnert: »Da kam der Nachbar und sagte, der Kulturminister ist am Telefon. Er war ganz aufgeregt. Der [Hans-Joachim] Hoffmann war wirklich am Telefon. Er sagte, ich müsse sofort nach Dresden kommen. Und da saßen sie alle, der Hoffmann und der [VBK-Präsident Willi] Sitte und die [Ursula] Ragwitz. Und die sagte gleich: »Das können wir doch unter Ulk verbuchen. Die Figur, die können wir doch herausnehmen«. [...] Dann fing sie an, »das sieht doch aus wie ein SS-Mann«. Ich sagte, »das muss ja auch einschüchternd sein. Das ist ja ein Wächter.« [...] Aber so haben sie gesagt, das Objekt sei ein Affront gegen unsere Volksarmee und gegen die Staatssicherheit. »Das können wir nicht akzeptieren«, und ich mußte das Ganze herausnehmen.«¹⁸

Ganz abgesehen davon, dass diese Form der Zensur nachgerade belegt, in welchem Maße die Oberen die Künste ehrten, blieben solche rigorosen Eingriffe im Dienste einer auf Integration ausgerichteten Kunstpolitik allerdings die Ausnahme. In den 80er Jahren reagierten die VBK-Spitzenfunktionäre auf politische Änderungswünsche dann auch zunehmend selbstbewusster. Waren zuvor Bildwerke vor allem nach Abschluss der Juryentscheidungen regelmäßig und unter Ausschluss der eigentlich zuständigen Fachjurys in die Auswahl aufgenommen worden, so wiegelten die Verantwortlichen für die Dresdner Kunstausstellung solche Forderungen später auch gegenüber den wirklich Mächtigen im »Arbeiter-und-Bauern-Staat« mit Bestimmtheit ab. Im »Informationsbericht« für den Monat Juli 1987 an das ZK finden sich beispielsweise die entschieden formulierten Sätze: »Korrekturen an der Auswahl der Werke für die X. Kunstausstellung [...] werden nicht mehr vorgenommen. [...] Korrekturen würden schließlich auch das Auswahlverfahren in Frage stellen.«¹⁹

Auch wenn sich die äußeren Erscheinungsformen der »großen Dresdner« im Laufe ihrer Geschichte kaum wandelten, veränderten sich die internen Strukturen der Institution »Kunstausstellung« doch erheblich. Etliche dieser Transformationen trugen machtsverdeckende Züge – beispielsweise ist der häufige Wechsel der Trägerinstitutionen vor allem als Versuch zu deuten, den wahren Präzeptor des Geschehens, die Kulturabteilung des SED-Zentralkomitees, der Öffentlichkeit gegenüber in den Hintergrund zu rücken.

Machtsverdeckter Wandel: Versuch einer Typologie

Versucht man die Geschichte der »großen Dresdner« typologisch zu ordnen, dann zeigt sich folgendes Bild: Die *Allgemeine Deutsche* (1946) und die 2. *Deutsche Kunstausstellung* (1949), beide noch gesamtdeutsch ausgerichtet, können als Typus einer *teilautonomen Kuratorkonzeption* beschrieben werden. Bei

18 Sighard Gille im Interview mit Karl-Siebert Rehberg und Paul Kaiser, Leipzig, 25.7.2001.

19 SAPMO-BArch, DY 30 / vorl. SED / 42316, unpag.



Abb. 4
Werner Tübke mit Erich Honecker und Willi Stoph vor der 1:10 Fassung seines Monumentalbildes in Bad Frankenhausen auf der IX. Kunstausstellung der DDR am 2.10.1982 in Dresden

beiden Ausstellungen lag die Leitung (und damit Konzeption, Jurierung und Gestaltung) in den Händen weniger Personen, die trotz massiver Einflussversuche der tragenden Veranstaltergremien ihre Kunstvorstellungen tendenziell durchzusetzen vermochten. Deutlich wird dies etwa in einem Bericht des Malers Gert Caden, der bei der 2. Kunstausstellung Vorsitzender der künstlerischen Leitung gewesen war, an die Veranstalter. Darin berichtet er von den im Winter 1948–49 geführten Debatten in der Ausstellungsleitung, ob die 2. Kunstausstellung einen *richtunggebenden* oder »nur« *orientierenden* Charakter annehmen solle. Die Leitung entschloss sich gegen die Ansprüche der SED-Funktionäre, die »eine einheitliche, richtunggebende, realistische Schau« verlangten, für eine orientierende Auswahl: »Es ist gerade das Interessante und Vielfältige dieser Ausstellung, daß in ihr alle Richtungen vom Naturalismus über die abstrakte Malerei bis zu den ersten Ansatzpunkten einer realistischen Gestaltung vertreten sind und man sich wirklich orientieren kann, was erreicht und was noch nicht erreicht ist.«²⁰

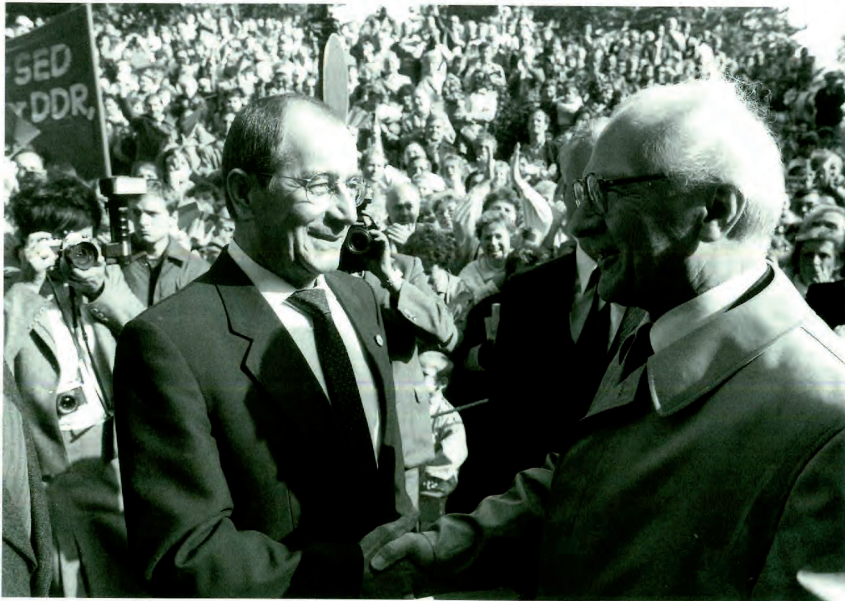
Wenige Jahre später wäre solcher Eigensinn der Ausstellungsleitung schon strukturell unmöglich gewesen. Die III. Kunstausstellung (1953), die die erste Kunstausstellung war, die in der DDR vorbereitet wurde, lässt sich als *politische Richtungs-* oder sogar *Propaganda-*ausstellung kennzeichnen. Hier übernahm kein kuratorisches Gremium die Gesamtleitung, sondern eine politische Behörde, die Staatliche Kommission für Kunstangelegenheiten. Mit Martin Läufer wurde ein mit weitgehenden Vollmachten ausgestatteter »Ausstellungsleiter« eingesetzt, der als Kommissar die Vorbereitung administrierte. Entscheidender Hintergrund für diese restriktive Änderung des organisatorischen Gefüges war das politisch zugespitzte Programm der »Dritten«, das vorsah, die in den beiden vorangegangenen Kunstausstellungen sichtbar gewordenen Bemühungen um eine Moderne-Aneignung rigoros abzubrechen und durch die Propagandierung des sowjetstalinistischen Kurses eines »Sozialistischen Realismus« zu ersetzen. Ganz unverblümt war dieser von dem demokratischen Gestus der ersten beiden Ausstellungen konträr abweichende Dirigismus auch Anspruch der Veranstalter gewesen. Bei der konstituierenden

20 Caden, Gert: Kritischer und selbstkritischer Bericht zur 2. Deutschen Kunstausstellung Dresden 1949 v. 16.10.1949. In: Schirrmbeck, Hans-Jörg / Pätzke, Hartmut (Hg.): Archivjahrbuch 1 / 1992: Kunstwissenschaftler- und Kunstkritiker-Verband e.V., Berlin 1992. Vgl. für die I. Kunstausstellung Winkler, Kurt: Allgemeine Deutsche Kunstausstellung, Dresden 1946. In: Berlinische Galerie (Hg.): Stationen der Moderne. Die bedeutenden Kunstausstellungen des 20. Jahrhunderts in Deutschland [Katalog zur gleichnamigen Ausstellung 1988 in der Berlinischen Galerie], Berlin 1988, S. 352–377.

Sitzung des Ausstellungskomitees für die *III. Kunstausstellung* am 2.5.1952 hatte Helmut Holtzhauer, Leiter der Staatlichen Kommission für Kunstangelegenheiten, die Ausstellung ganz offen zur »Heerschau über die Kräfte des Realismus« erklärt.

Bei der Vorbereitung der *IV. Kunstausstellung* (1958–59) bricht dieser Versuch der direkten politischen Steuerung jedoch ab. Es beginnt die Wirkungszeit eines Ausstellungstypus, der bis zur *X. Kunstausstellung* (1987–88) Gültigkeit beanspruchen sollte und den man als *entpersonalisierte Gremienausstellung* bezeichnen kann. Die Anonymisierung der kuratorischen Auswahlentscheidung und die alleinige Verantwortung des VBK lässt diese Kunstausstellung zudem auch als *resümierende Verbandsausstellung* erscheinen. Dem raschen Organisationswechsel gegenüber der Vorgängerausstellung entsprach dabei auch ein Wechsel der künstlerischen Ausdrucksformen und Bildthemen. Gesellschaftspolitische Zäsuren wie Stalins Tod und der Volksaufstand am 17. Juni 1953 hatten bereits kurz nach der *III. Kunstausstellung* zu einer Abkehr der Funktionäre von ihrer eigenen Mustersammlung geführt, was auf Seiten der Künstler zu einigen Irritationen über die Aktualität des Kanons führte. So schätzte Hans Lauter, ehemaliger Kultursekretär des ZK und ab 1959 Kultursekretär in der Leipziger SED-Bezirksleitung, ein, dass mit der Kritik an der »Dritten« bei der »überwiegenden Mehrheit der gleichen Maler [die auf dieser Kunstausstellung mit politischen Bildstoffen vertreten waren] fast schlagartig eine Abkehr von der realistischen Schaffensmethode« eingesetzt habe, so dass die im Atelier nebeneinandergestellten Bilder eine »Fieberkurve« erkennen ließen, welche ein »unsicheres Suchen« bis »zur groben Nachahmung [...] dekadenter Vorbilder« dokumentiere. Statt Arbeiterheroen malten dieselben Künstler nun »Zirkusclowns«: »Kellner, Bettler, Trinker, Prostituierte, Krüppel, Katzen und Hunde bevölkern die Leinwand!«²¹ Insofern stand die *IV. Kunstausstellung* – die keinesfalls mehr einen »Mammutcharakter«²² tragen sollte und den propagier-

Abb. 5
Willi Sitte und Erich Honecker
vor der Eröffnung der *X. Kunstausstellung* der DDR 1987 auf der
Brühlschen Terrasse in Dresden



- 21 BArch, DR 1 / 7959, Ministerium für Kultur, Büro des Ministers Alexander Abusch, Hans Lauter: Bericht der Kommission für Fragen der Kultur beim Politbüro über die Lage der Malerei in der DDR 1959, unpag.
- 22 BArch, DR 1 / 8066, Ministerium für Kultur, Abteilung Bildende Kunst: Aktennotiz der HA Bildende Kunst an Minister Dr. Johannes R. J. Becher v. 3.5.1957.
- 23 Ebd., Martin Läuter, [Letztfassung des Vortrages] »Kulturpolitische Konzeption zur 4. DKA, 1958 und zur Aufgabenstellung für das Komitee« auf der erweiterten Zentralvorstandssitzung des VBKD in Berlin am 27./28.11.1957, S. 74.
- 24 Ebd., Die V. Deutsche Kunstausstellung und ihre Lehren. Erklärung des Präsidiums des VBKD in seiner 19. Tagung am 3.5.1963 beraten und beschlossen, S. 6.
- 25 BArch, DR 1 / 7490, Ministerium für Kultur, Abteilung Bildende Kunst und Museen: Vorlage für das Kollegium. Einschätzung der VI. Deutschen Kunstausstellung (Malerei, Grafik, Plastik), Januar 1968, 17 Seiten, hier S. 6 u. 9.
- 26 So wertet ein (zehn Wochen nach der Eröffnung der *VII. Kunstausstellung* sichtlich mit Erstaunen verfasster) Bericht an die Kulturabteilung des ZK, dass »das Interesse der Öffentlichkeit an der bildenden und angewandten Kunst [...] in einem bisher unbekanntem Maße angestiegen« sei, bereits 318.000 Besucher gekommen seien; und dass bislang 14.000 Kataloge, 2.000 Dia-Serien sowie für 107.000 Mark Reproduktionen, Grafiken, kleine Ölbilder und kunsthandwerkliche Gegenstände verkauft worden wären (SAPMO-BArch, DY 30 / IVB2 / 9.06 / 74, ZK der SED, Abt. Kultur, Information über den bisherigen Verlauf und erste Einschätzung der *VII. Kunstausstellung* der DDR v. 14.12.1972).
- 27 Kober, Karl Max: Philosophische Einsicht mit Schönheit gepaart [Einschätzung der *VII. Kunstausstellung*]. In: *Nationalzeitung* v. 15./16.9.1984.
- 28 Zur »Achten« als Meilenstein in einem Prozess konsensualistischer Sozialpolitik vgl. u.a. SAPMO-BArch, DY 30 / IVB2 / 9.06 / 74, ZK der SED, Abt. Kultur: Einschätzung der *VIII. Kunstausstellung* der DDR, o.D. [1978].

ten sozialistischen Realismus nicht mehr als vorgeschriebenen Stil, sondern als »schöpferische Haltung«²³ begriff – auch »unter dem Zeichen einer »Normalisierung« nach dem heftigen Pendelausschlag von 1953.

Die dadurch eingeleitete Suchbewegung nach einer stabilen Identität setzte sich auch in den beiden Nachfolgeausstellungen fort. Die Leitung der *V. (1962–63)* und *VI. Kunstausstellung (1967–68)* war formal einem paritätisch mit Vertretern verschiedener Institutionen besetzten Gremium unterstellt. Deshalb könnte man diese Ausstellung typologisch auch als »scheidendemokratische Komiteeausstellung« verorten. Die *V. Kunstausstellung* stand ganz im Zeichen des »Bitterfelder Weges« und war geprägt von einer Vielzahl von Arbeiter- und Brigadedarstellungen. Eine Bildprogrammatische, die nun auch bei Walter Ulbricht Eindruck machte, der den Künstlern erstmals ganz allgemein zur »feste(n) Position einer sozialistisch-realistischen Kunst«²⁴ gratulierte. Bereits mit der *VI. Kunstausstellung* bekam dieses Einverständnis jedoch schon wieder merkliche Risse. Mit Verweis auf die dekadente »Umfunktioierung des Surrealismus« durch Maler wie Werner Tübke konstatierte das Ministerium für Kultur im Januar 1958 erneut ein »ernstes Zurückbleiben der bildenden Kunst hinter den gesellschaftlichen Anforderungen und hinter den kulturellen Bedürfnissen der Bevölkerung«.²⁵

Die *VII. Kunstausstellung (1972–73)* war zumindest in Fragen der »Inszenierung« und Rezeption²⁶ bereits vom Aufbruchspathos der Honecker-Ära geprägt. Künstlerisch war sie in der Mehrzahl der gezeigten Werke jedoch noch ein Produkt der 1960er Jahre. So stellte der Kunstwissenschaftler Karl Max Kober resümierend fest, dass sich »auf den ersten Blick« die *VII.* von der *VI. Kunstausstellung* »nicht wesentlich« unterschieden hätte, mit Ausnahme einzelner Positionen.²⁷ Kober meinte die Erfolge der erstmals gemeinsam groß auftrumpfenden *Leipziger Schule* – unter anderen war Werner Tübke mit dem *Bildnis eines sizilianischen Großgrundbesitzers*, Bernhard Heisig mit einer Fassung der *Pariser Kommune* sowie Wolfgang Mattheur mit dem *Liebespaar* vertreten.

Mit der *VIII. Kunstausstellung (1977–78)*, die konzeptionell gewissermaßen als erste der Honecker-Ära und zugleich als erste Leitausstellung unter dem neuen VBK-Präsidenten Willi Sitte gelten kann, setzte sich dieser Trend zur stärkeren Berücksichtigung professioneller Eigengesetzlichkeiten zunehmend durch, weshalb man auch von einer *professionsideologischen Positionsausstellung* sprechen kann. Deutlich sichtbar wird dieser Tribut an die unterschiedlichen Aufgabenstellungen der Bildkünste in der Zuweisung eines separaten Ausstellungszentrums für die angewandten Bereiche. Umgekehrt wird diese Ausdifferenzierung des Konzeptes durch den generellen Verzicht auf jene (von der *V.* bis zur *VII. Kunstausstellung* integrierte) leitmotivische Auswahl von »Werken des künstlerischen Volksschaffens« bestätigt. Im ganzen Vorbereitungs- und Organisationsprozess spiegelt sich die Aufwertung des unter seinem ab 1974 amtierenden Präsidenten Willi Sitte neu strukturierten VBK, der die Interessen der darin organisierten Künstlerschaft weit erfolgreicher als seine Vorgänger vertrat. Deutlich wurde dies unter anderem an der Erweiterung der Ausstellungsfläche, einer erstmals breit angelegten Öffentlichkeitsarbeit vor der Ausstellung, an der Stärkung der Autonomieansprüche der Jurys sowie an der durch die Gründung des Staatlichen Kunsthandels erheblich verbesserten Verkaufssituation während der Exposition.

Auch aus diesen Gründen wurde die »Achte« gleichsam zu einem massenwirksamen Kunstereignis mit Eventcharakter, dass mehr als eine Million Besucher anzog und schon Züge der *IX.* und *X. Kunstausstellung* als »konsensualistischer Populärausstellung« vorwegnahm.²⁸ Dass die »große Dresdner« zunehmend als ein kritisches Forum der Gesellschaftsbefragung akzeptiert wurde, erhöhte den instrumentellen Regulierungsbedarf und die Risiken einer Fehlsteuerung durch die SED-Kulturpolitik jedoch erheblich. Offenkundig wurde das in der *IX. Kunstausstellung* (Abb. 4, 1982–83). Mit ihren realitätsnahen und zukunfts pessimistischen Werken malte sie ein düsteres Szenarium der »entwickelten sozialistischen Gesellschaft« und stieß bei der SED-Führung auf

harsche Kritik. In diesem Falle avancierten die Künstler zu Boten der schlechten Nachricht und wurden von den Verursachern der Misere dafür verantwortlich gemacht. Hier zeigte sich anschaulich die Crux der Stellvertreterfunktion der Künste im Staatssozialismus. Den Künstlern, hieß es jetzt pauschal, mangle es an »politischen wie weltanschaulichen Einsichten« sowie an der Fähigkeit, »im Lebensalltag der Werktätigen sozialistische Überzeugungen und Wertvorstellungen zu entdecken«. ²⁹ Trotz des Steuerungs- und Stabilitätsverlustes mussten die kulturpolitischen Instanzen die Ausstellung jedoch weitgehend unverändert passieren lassen.

Dieser Kontrollverlust führte vor der *X. Kunstausstellung* (Abb. 5, 1987–88) zu dem hektischen Versuch, die ehemals probaten Mittel einer Ideologisierung der Künste zurückzugewinnen. Mit politischem Druck auf allen institutionellen Ebenen wurde die Mechanik der Kunstförderpolitik neu justiert. Die Funktionäre diktierten, dass die Auftragskunst bei der *X. Kunstausstellung* wieder mindestens 20 Prozent der Werke zu stellen hätte. Eine Soll-Marke, die freilich nur mit Tricks des Ausstellungssekretariats erfüllt werden konnte. Da auf Kunst in der nötigen Qualität kaum zu hoffen war, schon gar nicht in der angestrebten Größenordnung, wurden einfach Werke auf die Ausstellungsliste gesetzt, die aus den Depots der staatlichen Kunstförderung stammten.

Trotz der Rückbesinnung auf die Dominante der staatsoffiziellen Bildpolitik und trotz einer weiter verfestigten Abwehr gegen aktionale Kunstformen – für die es mittlerweile in den Apparaten durchaus Befürworter gab – gelang diese Rückbindung der Kunstausstellung an ein Konzept ideenillustrativer Kunstprogrammatisierung jedoch nicht mehr, auch wenn die offiziellen Einschätzungen diese Niederlage negierten. Die institutionellen Mechanismen, die es der SED-Kulturpolitik über vier Jahrzehnte ermöglicht hatte, die Kunstausstellung zu einem Prozessor der Kulturpolitik zu machen, waren verbraucht und nicht mehr in der Lage, den symbolischen Effekt einer politischen Leitinszenierung zu erzeugen. Der Abschied vom Glauben an die Überlegenheit des sozialistischen Lagers bzw. an die Reformierbarkeit eines Systems hatte auf der »großen Dresdner« seine bildmächtige Ausdruckskraft gefunden. Ausgerechnet dort, wo sich der Staat in seiner Leistungskraft repräsentiert sehen wollte, waren nun vor einem stetig wachsenden Millionenpublikum Bilder zu sehen, die, von ihrer Wirkung her, eher »Gegenbilder« waren, obwohl deren Hersteller keinerlei oppositionell-dissidentischen Auftrag vertraten und auch keinerlei Beziehung zu den Gegenseiten suchten. Ermüdete, ermattete und desillusionierte Arbeiter sahen von den auratisch platzierten Leinwänden auf Besucher herab, die dieses Weltbild aus eigener Erfahrung stützten, für diese Erfahrung bislang aber weder Vokabular noch Forum fanden. Hatte in den frühen Jahren jede noch so platt idealisierte Pathosgestalt den Herrschaftsanspruch der Arbeiterklasse zu verdeutlichen geholfen, und sei es als tumbe Andeutung eines repressiven Zwangs, so wurden jene Zeitbilder nun zu Abkürzungen eines gesellschaftlichen Zerfalls.

Die »Elfte« – das unvollendete Projekt eines Generationswechsels

So erscheint es folgerichtig, dass nach der »Zehnten« der Wille zum gesellschaftlichen Wandel sich auch in konzeptionellen Überlegungen zum grundlegenden Umbau der zentralen Kunstausstellung manifestierte. Die *XI. Kunstausstellung* hätte, geht man von den ausgewerteten Konzeptionsstufen ³⁰ aus, einen für die DDR neuen Ausstellungstyp kreiert, den man als »themenstrukturierte Regieausstellung« bezeichnen könnte. Interessant ist in diesem Zusammenhang, dass die Diskussion um die Einführung eines solchen Ausstellungstypus bis Anfang der 70er Jahre zurückreicht. Bereits kurz nach dem Machtwechsel von Ulbricht zu Honecker waren Stimmen laut geworden, die statt der »Leistungsschau der besten Ergebnisse des Schaffens der bildenden Künstler aller Disziplinen« eine »Regieausstellung« vorschlugen, die »dem Besucher wesentliche Zusammenhänge des kulturellen Lebens in der sozialistischen Gesellschaft nahebringen soll(te)«. ³¹

29 SAPMO-BArch, DY 30 / J IV 2/3 /3540, ZK der SED: Information für das Sekretariat des ZK der SED über die IX. Kunstausstellung der DDR, Dresden, 2.10.–3.4.1983, S. 12–16, hier: 16.
30 Vgl. dazu u.a. SAdK, VBK-Archiv, ZV, Sign. 5251.
31 SAdK, VBK-Archiv, ZV, Sign. 438: Material zur Einschätzung der VII. Kunstausstellung der DDR v. 8.2.1973, S. 4.

Es ist schwer zu sagen, ob die wahrscheinlich für 1992–93 geplante »Elfte« die alten Feindsetzungen (aber damit auch die eigentümliche Konzentration auf das »Menschenbild« der sozialistischen Gesellschaft als einem »Markenzeichen« der DDR-Kunst) tatsächlich hätte aufheben können. Sicher ist indessen, dass in ihr die Interessen der regionalen Malerschulen und die Proporzansprüche der bis dahin doch vernachlässigten Bezirksorganisationen weit deutlicher hervorgetreten wären als in den zehn vorangegangenen Kunstausstellungen. Gleichwohl hätte sich erst zeigen müssen, ob die durchgängige Dominanz der sächsischen Akademiestädte und Berlins tatsächlich relativiert worden wären. Jedenfalls hätte sich bei ausstellenden Künstlern wie den kommentierenden Kunstwissenschaftlern ein Generationswechsel vollzogen, der sich im Kunstbetrieb bereits weithin angekündigt hatte und der wohl mit einer generellen Entideologisierung der DDR-Kulturpolitik und somit auch der Künste einhergegangen wäre.

Aber über alle diese Erwägungen ist die Geschichte hinweggegangen – auch über jene Generationen, die die Reformierung des Staates wie der Kunsteinrichtungen bereits zu ihrer Sache gemacht hatten. Damit stellen sich die Fragen nach Traditionalismus und Innovation, nach der bleibenden Geltung der Kunstwerke aus der DDR oder ihrer Bestreitung, nach der Rolle, die ästhetische Phantasie in gesellschaftlichen Prozessen spielen kann, neu – auch in einer Retrospektive wie dieser.