

In freier Luft – Die Künstlergruppe Clara Mosch und ihre Pleinairs

Eugen Blume

Den Begriff „Pleinair“ in den späten siebziger Jahren als Bezeichnung für ein künstlerisches Gruppenereignis in freier Landschaft zu verwenden, ist eine postmoderne Erfindung, die wohl nur in der DDR denkbar war. Das französische pleinair, „in freier Luft“,¹ hatte unter den gegebenen politischen Verhältnissen eine sich gegenseitig absichernde, doppelte Bedeutung. Zum einen beschrieb es gemeinsames Arbeiten in offener Landschaft, zum anderen verwies das Adjektiv frei auf eine mögliche künstlerische oder auch politische Alternative als Ziel dieser Symposien. Diese zweite, subversive Ausdeutung mag für die Künstlergruppe Clara Mosch,² die den Namen Pleinair³ wiederbelebte, ausschlaggebend gewesen

Pleinair Leussow: hinter ihm
Zuhörende eines Horst Zickelbein,
Vortrages von Lothar Rolf Händler,
Lang über die docu- Barbara Müller,
menta 6 in Kassel, Thomas Ranft;
September 1977. dahinter
Von links: Christian Borchert,
Peter Herrmann, Hans-Otto Schmidt
Manfred Butzmann, Foto:
Eberhard Göschel, Ralf-Rainer Wasse



1 Die Übersetzung folgt hier dem Lexikon der Kunst, Band I: A-F Leipzig 1968, S. 755; unter dem Stichwort „Freilichtmalerei“.
2 Clara Mosch wurde am 30.5.1977 als Produzentengalerie gegründet und schloß am 27.11.1982 ihre Pforten. Insgesamt wurden 28 Ausstellungen gezeigt. Eröffnet wurde mit einer Gemeinschaftsausstellung der Gründer Carlfriedrich Claus, Thomas Ranft, Michael Morgner, Gregor-Torsten Schade (Kozik), Dagmar Ranft-Schinke, Ralf Rainer Wasse, 30.5. bis September 1977. Es folgten Fritz Diederich, 16.10. bis November 1977; Kinderzeichnungen, 16.12-14.1.1978; Gemeinschaftsausstellung der Gruppe Mosch, 5.2-27.3.1978; Collagen, Morgner, Ranft, Schade, Claus, 2.4.-31.5.1978; Handzeichnungen aus dem Bezirk Karl-Marx-Stadt, 11.6.-9.9.1978; Albert Wigand, 16.9.-28.10.1978; Ralf-Rainer Wasse, Photographien, 4.11.-13.1.1979; Gemeinschaftsausstellung Ranft, Ranft-Schinke, Morgner, Schade, 20.1. bis April 1979; Gil Schlesinger, 22.4.-23.6.1979; Künstler als Sammler, 30.6.-14.9.1979; Peter Schnürpel, 20.9.-2.11.1979; Morgner, 16.11.-1.12.1979; Carlfriedrich Claus, Klaus Sobolewski, 15.12.-1.3.1980; Carin Plessing, Photo-Montage-Protokoll, 16.3.-26.4.1980; Gemeinschaftsausstellung Misch-Mosch, 31.5.-30.8.1980; Wolfgang Petrovsky, 13.9.-1.11.1980; Klaus Hähner-Springmühl, 8.11.-20.12.1980; Dagmar Ranft-Schinke, 10.1.-28.2.1981; Karl-Heinz Jakob, 7.3. bis April 1981; Max Uhlig, 25.4.-14.6.1981; Horst Bartnig, 20.6.-5.9.1981; Irene Bösch, 12.9.-31.10.1981; Kurt Teubner, 7.11.-19.12.1981; Ursula Schneider, 9.1.-13.3.1982; Wolfram A. Scheffler und Wolfgang Hartzsch, 27.3.-9.5.1982; Gemeinschaftsausstellung Fünfracht, 15.5. bis Juli 1982;

sein. Für die offizielle Kunstkritik hatte dieses Wort, obwohl französisch, einen unverdächtigen Klang. Es erinnerte an den Impressionismus, den man lange Zeit als letzte, noch vertretbare Entwicklungsstufe innerhalb der bürgerlichen Kunst ansah, jenseits der, nach allgemeiner Lehrmeinung, die von kleinbürgerlichen Schichten getragene künstlerische Dekadenz begann.⁴ Pleinairs suggerierten das friedliche, gemeinsame Malen und Bildhauern im Angesicht der sozialistischen Heimat. Sie sollten „auf Grund eines humanistischen, lebensbejahenden Wirklichkeitsverhältnisses Kunstwerke von bleibender Schönheit und Wahrheit“⁵ hervorbringen und schienen auch in idealer Weise der angestrebten praktischen Annäherung von Arbeiterschaft und Künstler zu dienen, wie sie von den Bitterfelder Konferenzen gefordert wurde. Der Künstlerverband organisierte seit etwa 1973 Pleinairs, ohne sie freilich so zu nennen. Später hat er diesen Namen ganz selbstverständlich anekdotiert. Es war eine Möglichkeit der kollektiven Arbeit, die die Künstler aus ihrem Einzelproduzentendasein temporär herauslösen sollte, um sie besser ideologisch beeinflussen und kontrollieren zu können und einem möglichen Wildwuchs, einer unentwegt vom Staat gefürchteten, unkontrollierten Gruppenbildung vorzubeugen. Die Pleinairs waren überwiegend ein Rückzug in die landschaftliche Idylle, in die einsame Geborgenheit zauberischer Dorflandschaften, die an Dürers berühmtes Aquarell „Drahtziehmühle“ von 1489/90 erinnerten. Die Moderne war in jeder Hinsicht an diesen Orten

Pleinair Buna:
Aufnahme auf dem
Werksgelände,
September 1988
Foto: Tina Bara



Thomas Merkel, 24.7.-11.9.1982;
Gerhard Altenbourg, 25.9.-27.11.1982.
Zu den einzelnen Ausstellungen entstanden Mappenwerke, Künstlerplakate, Einzelblätter und Fotokarten von Wasse. Vgl. Anm. 15.
3 Das erste Pleinair fand statt als Gemeinschaftsprojekt der Galerie Oben in Karl-Marx-Stadt und der Galerie Arkade in Berlin im Februar 1975 in Ahrenshoop. Es folgten Pleinair Insel Hiddensee 1975; Pleinair Leussow, September 1977; Pleinair Gager im Mai 1979; Pleinair Gallenthin im Oktober 1981; Pleinair Groß-Zicker im September 1981; Pleinair Gager im Mai 1983. Vgl. auch: Gunar Barthel: In Aktion. Die gestellten Bilder des Ralf-Rainer Wasse und Klaus Hähner-Springmühl, in: Niemandsland 2.1988, H. 7, S. 62-185.
4 Gleichwohl behauptet das Lexikon der Kunst unter dem Stichwort Impressionismus: „Der 1. widerspiegelte einige Aspekte der sozialökonomischen und ideologischen Situation am Übergang vom vormonopolistischen Kapitalismus zum Imperialismus, vorwiegend aus der Sicht kleinbürgerl.-intellektueller Schichten.“ in: Lexikon der Kunst, Leipzig 1971, Bd.II, S. 379.
5 Ebenda, Stichwort „Impressionismus“
6 Internationales Pleinair für Maler und Grafiker im Kombinat VEB Chemische Werke Buna vom 11.9.-10.10.1988, Statut.
7 In Buna wurden auf der Grundlage von Carbid, das als Ersatzstoff für die teuren Erdölöle diente, sogenannte Elasten und Platten hergestellt. Der Betrieb wurde, was Menschen und Maschinen anbelangte, vollständig auf Verschleiß gefahren. Er zählte, neben Leuna und den Bitterfelder Chemiewerken, zu den fürchterlichsten Umweltschutzemern des Landes.
8 Zit. n. einem Bericht des Berufsverbandes Bildender Künstler (BBK) vom 26.10.1988, in: Archiv BBK, Bonn.
9 Aus dem Tagebuch der Malerin Karin Christiansen, die vom BBK delegiert wurde, in: Archiv BBK, Bonn.

fonds und dem Kombinat VEB Chemische Werke Buna ein Pleinair ins Leben gerufen, das alle zwei Jahre Künstler aus sozialistischen Bruderländern und einen (!) Künstler aus der BRD zu dem Thema „Mensch-Arbeit-Technik-Mensch“ für 30 Tage in einen der größten Chemiebetriebe der DDR⁷ einladen sollte. Das Unternehmen zeugt von der geradezu abenteuerlichen Verdrängungsleistung der Kulturfunktionäre. In der offiziellen Einladung heißt es: „Die Produktion vollzieht sich unter komplizierten und wenig umweltfreundlichen Bedingungen, die für Außenstehende ungewohnt sind. Es sollte ein inhaltliches Interesse des delegierten Künstlers sein, daß er sich mit Arbeitsprozessen oder Umweltfragen beschäftigt und das bildkünstlerisch umsetzt.“⁸ Dieses erste und letzte Unterfangen dieser Art geriet denn auch für die Beteiligten zum depressiven Desaster. Eine Künstlerin schrieb in ihr Tagebuch: „Es ist die Ästhetik des Verfalls, nicht zu trennen vom Fatalismus, den Krankheiten, der Selbstzerstörung und auch der Wut der Menschen, die hier arbeiten.“⁹

Es gab einige wenige Versuche, jenseits des allmächtigen, von der SED gesteuerten Künstlerverbandes Künstlergruppen zu bilden, gemeinsam zu arbeiten. Die 1977 gegründete Clara Mosch und die von ihr organisierten Pleinairs waren eines der interessantesten Unternehmen dieser Art. Die Künstler Carlfriedrich Claus (Cla-), Thomas Ranft (ra), Dagmar Ranft-Schinke, Michael Morgner (Mo-) und Gregor-Torsten Schade (sch) waren, mit Ausnahme von Claus, seit den späten sechziger und frühen siebziger Jahren Mitglieder des VBK, hatten

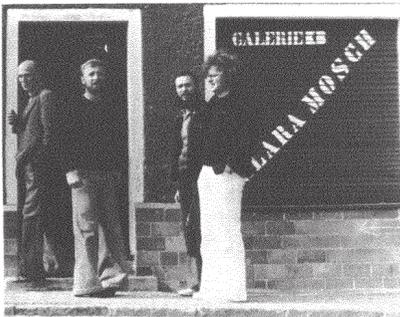
also alle Annehmlichkeiten – organisierte Gruppenreisen, Ausstellungsmöglichkeiten, Aufträge u.a.m. – die der Künstlerverband seinen Mitgliedern bot, nutzen dürfen. Clara Mosch wurde bewußt als Alternative den durchorganisierten Strukturen des Funktionärverbandes gegenübergestellt, dem sie trotzdem als Mitglieder weiterhin verbunden blieben. Die Gründung der Produzentengalerie Clara Mosch war vor allem ein emanzipatorischer Akt, der sich auch angesichts der seit den siebziger Jahren offiziell verbreiteten Losung von Weite und Vielfalt innerhalb der DDR-Kunst und einem in gewisser Hinsicht fortdauernden, liberaleren kulturpolitischen Kurs Chancen auf einen längerfristigen Bestand ausrechnet.

Vor der Gründung von Clara Mosch hatte sich ein entscheidendes kulturpolitisches Ereignis zugetragen, die Ausweisung des Liedermachers und Kommunisten Wolf Biermann. Im Gegensatz zu den zwar zahlenmäßig wenigen Schriftstellern, die im Zusammenhang mit der Zwangsexilierung von Wolf Biermann im November 1976 offen den Staat kritisierten, hatten sich die bildenden Künstler bis auf Fritz Cremer erstaunlich zurückgehalten. Die allerorten einsetzenden Gesinnungsüberprüfungen und unerträglichen Verengungen, die regressive Aktivität des Staates, die alle offeneren Formen innerhalb der offiziellen Institutionen zurückdrängte bzw. neu bestimmte, raubte allen, die künstlerisches Tun als freiheitliche Bewegungsform begriffen, die Atemluft. Mit der Ausbürgerung Biermanns hatte der Staat ein Exempel statuiert, das vielen kritisch-reformerisch Denkenden, die auf den Diskurs und auf eine progressive Linie mit und innerhalb der Partei setzten, die die ideologische und bürokratische Verengung sukzessive, gar gesetzmäßig auflösen sollte, die Augen ein halbes Lid weit über den wahren Zustand des Systems geöffnet.¹⁰ Es war eine Zeit, die

Hoffnungslosigkeit, Desillusionierung und neuen Aufbruchsgestalt gleichermaßen in sich trug. Vereinzelt zwar, aber immerhin doch gründete der Mut, sich radikaler, provokanter zu geben, in den anrührenden Erfahrungen der wenigen Tage um den 16. November 1976 herum. Nie wieder sind an den Universitäten und Hochschulen so offene Diskussionen geführt und die geistig verlebten Hochschullehrer in eine Bekenntnishaltung gezwungen worden, die nichts mit dem gewohnten täglichen Lavieren in unerträglichen Phrasen zu tun hatte.

Der offenbare Unrechtsakt gegenüber einem prominenten linken Künstler aus der DDR hatte für einen kurzen Moment eine wache und kritische Atmosphäre erzeugt, die absurderweise die Illusion erweckte, der Hoffnung auf einen, wie es so schön hieß, „Sozialismus mit menschlichem Antlitz“ eine Wirklichkeitserfahrung hinzu stellen zu können. Vor diesem Hintergrund ist die Gründung von Clara Mosch zu sehen, auch wenn es so nicht in einem Gründungsmanifest formuliert wurde. Die Mitglieder von Clara Mosch zählten zu denjenigen, über die Heiner Müller den inzwischen vielzitierten, bezeichnenden Satz schrieb: „Die Generation der heute Dreißigjährigen in der DDR hat den Sozialismus nicht als Hoffnung auf das Andere erfahren, sondern als deformierte Realität.“¹¹

Das Leben in einer Gesellschaft, die sich nach einem deformierten Entwurf ausrichtete, hatte für das Persönlichkeitsbild jedes Einzelnen verheerende Folgen. Auf eine andere Weise als im vorausgegangenen Nationalsozialismus, der offen eine verbrecherische Ideologie vertrat und gleichzeitig „eine positive Stellung zu tragenden Fundamenten der Moderne [ein-nahme]: zur Industriegesellschaft einschließlich ihrer sozialen Dynamik, zum Bevölkerungswachstum und zur rationalen Steuerung des ‚Fortschritts‘ unter wirtschaftsorganisatorischen und biopolitischen Prämissen“,¹² gab die DDR permanent politische Losungen heraus, die mit der Wirklichkeit nichts zu tun hatten, zwang sie ihre Lebensgemeinschaft als vorgeblicher „Sieger der Geschichte“ in einen schizophrener Lebenszusammenhang. Darüber hinaus war für die Älteren der Ablaß, sich durch das Etikett einer demokratischen, sozialistischen, deutschen Republik vom Nationalsozialismus „befreit“ zu haben, teuer erkauft. Die in einem verordneten



Gregor Torsten Schade (Kozik), Thomas Ranft und Michael Morgner (von rechts) vor der Galerie Clara Mosch; ganz links Ralf-Rainer Wasse
Foto: Manfred Butzmann

10 Vgl. die Erklärung von Theo Balden, Fritz Cremer und Herbert Sandberg zur Ausbürgerung Wolf Biermanns in: Neues Deutschland, 22.12.1976, wieder abgedruckt in: Kunst-kombinat DDR, Daten und Zitate zur Kunst und Kunstpolitik der DDR 1945–1990. Zusammengefasst von Günter Feist unter Mitarbeit von Eckhart Gillen. Hrsg. vom Museumspädagogischen Dienst Berlin. Berlin 1990, S. 98. Viele der aktiv für freiheitlichere Verhältnisse innerhalb des Kunstbetriebes ein-stehenden Kunsthistoriker waren Mitglieder der SED.

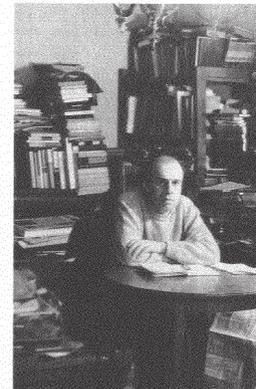
11 Heiner Müller: Wie es bleibt, ist es nicht, in: Der Spiegel, 12.9.1977.

12 Stefan Breuer: Ästhetischer Fundamentalismus. Stefan George und der deutsche Antimodernismus. Darmstadt 1995, S. 234.

antifaschistischen Bekenntnis ungeklärt gebliebene Frage nach Mitschuld und der inneren Struktur des Nationalsozialismus, den man nur phänomenologisch, deskriptiv behandelte und mit der Formel „höchste und aggressivste Form des Imperialismus“ erklärte, wurde untergründig in die neue Verstrickung miteingebracht. Die schuldhaftige Einbindung in ein Mitläufertum, dessen Preis gerade in der schulpflichtigen Kenntnishaft der Greuelthaten eines unsäglichen Völkermordes im Gedächtnis gehalten wurde, war ein Teil des psychosozialen Solls, das die Gründergeneration auf den neuen Staat verpflichtete. Der seelische Grundhaushalt dieses Systems bestand aus der Konditionierung durch Verdrängung und Angst in ihren unterschiedlichsten Facetten. Der Psychoanalytiker Hans-Joachim Maaz hat diesen inneren Zustand der DDR-Gesellschaft brillant analysiert.¹³

Die über einen langen Zeitraum geduldeten oppositionellen Kommunisten Wolf Biermann und Robert Havemann erbrachten, trotz ihrer möglichen Vorbildwirkung, den desillusionierenden Nachweis – und hier lag das vitale Interesse des Staates DDR –, daß partieller Widerstand zwar möglich, aber eigentlich doch sinnlos ist. Auf den Staat reagierte jeder Einzelne wie auf eine Vaterfigur, die in hundertfacher Reproduktion in jedem noch so blassen Funktionär aufschien und ihm die Kraft verlieh, sein Gegenüber zu demütigen, zu korrumpieren oder in einen angstbesetzten Raum zu entlassen. Allgegenwärtige Überwachung und totale Kontrolle all derjenigen, die sich auffällig verhielten, war die wirklich herausragende Leistung dieses Staatswesens. Dieser bekannte und in letzter Zeit wiederholt beschriebene Hintergrund sei an dieser Stelle ins Gedächtnis gerufen, um der an und für sich banalen Gründung einer Produzentengalerie in gewisser Hinsicht ihre Banalität zu nehmen. Niemand will, und die Künstler selbst wohl auch nicht, besonderen Heldenmut fabulieren. Die Gefahr besteht aber, daß schon bald kaum noch jemand verstehen wird, was an Clara Mosch von Bedeutung gewesen sein soll. Der Schritt zur Produzentengalerie, im Westen nur eine Frage des Geldes und der Organisation, war in der DDR ein Politikum, ein offenes Mißtrauensvotum gegenüber den staatlich organisierten Distributionseinrichtungen.

„Der Schulterschuß der Freunde lebte von der Illusion des abgeschafften Eigen-nutzes und der verhinderten Bürokratie.“¹⁴ Die Galerie war also auch ein Versuch, der Kommerzialisierung von Kunst zu entinnen, was angesichts der im Vergleich mit dem westlichen Kunstmarkt harmlosen Formen des Kunstbinnenhandels in der DDR eher lächerlich anmutet. Schwerer wog die durch die Mitgliedschaft von Carlfriedrich Claus ins Spiel gebrachte, aber nicht durchgehaltene Vorstellung von einer Galerie, in der „die experimentellen und radikalen Fragestellungen unabhängig von Kommerz und Propaganda angegangen werden konnten.“¹⁵ Claus wäre sicherlich als einziger unter den Mosch-Künstlern in der Lage gewesen, inhaltlich ein Forum zu entwerfen, das die nötigen „geistigen Flanken“ (Klaus Werner) aufbrachte und tatsächlich so etwas wie eine avantgardistische Position bedeuten konnte. Obwohl sie sich so nicht verstehen wollten – „Avantgardismus ist eine andere Sache. Ich würde sagen, wenn neue Kunst-Ideen den vorherrschenden Ideen der Zeit entgegneten. Beuys wäre ein Beispiel“¹⁶ – kokettierten sie in Begriffen wie Moschisten oder Obermosch mit einer derartigen Vorstellung. Vielleicht war der dem militärischen Wortgebrauch entlehnte Begriff Avantgarde tatsächlich besser bei der SED aufgehoben, die ihn ständig für sich in Anspruch nahm. Tatsache war aber, daß es einen doppelten Regelkreislauf und eine doppelte Begriffsbestimmung gab, der alle Künstler in der DDR unterworfen waren und aus dem heraus sich ihre kunsthistorische Bedeutung bestimmt. Solange man von innen heraus sich mit der DDR als einem Gebilde abgefunden hatte, das zwar nicht den verkündeten Sieg über die Geschichte errungen hatte, aber Teil eines scheinbar unbegrenzten Langzeitexperiments war, das sich Sozialismus nannte, bezogen sich alle Bewegungen auf diesen geschlossenen Kreislauf. Genaugenommen ist es niemandem gelungen, aus diesem verhängnisvollen Gravitationsfeld auszubrechen, es sei denn, er hatte rechtzeitig die DDR verlassen, wie die bekannten Beispiele von Gerhard Richter bis Ralf Winkler (A.R. Penck) eindrucksvoll nachweisen. Der Versuch, öffentlich avantgardistische Positi-



Carlfriedrich Claus
Foto:
Christian Borchert

13 Vgl. Hans-Joachim Maaz: Der Gefühls-stau. Berlin 1990.

14 Klaus Werner: Fünfracht unterm Weiberock. Die Galerie Clara Mosch, in: Eckhart Gillen/Klaus Haarmann: Kunst in der DDR. Köln 1990, S. 346.

15 Carlfriedrich Claus im Gespräch mit Olaf Thormann am 4.11.1986, zit.n.: Olaf Thormann: Clara Mosch (1977–1982), unver-öffentl. Semesterarbeit. Leipzig 1987, o.P.

16 Ebenda: Thomas Ranft im Gespräch mit Thormann am 28.11.1986.

onen zu beziehen, war ohne bürgerliches Bezugsfeld ein vergebliches Unterfangen, folgte man der im Westen gültigen Begriffsbestimmung. Die „marxistische“ Definition führte in jene allseits geforderte tödliche Parteilichkeit zurück, der man zu entinnen trachtete.

Von der Kunst her organisierter Widerstand mußte auf kleiner Flamme gehalten werden, sollte er subversiv wirksam bleiben. Die Clara Mosch war eine von den kleinen Flammen, die einen Überlebenskreislauf errichten halfen. Der Tristesse des lähmenden gesellschaftspolitischen Gefüges konnte man nur entinnen, wenn man irgendwo freie Luft erzeugte, zumindest eine Fata Morgana, ein Trugbild freiheitlicher Selbstbestimmung aufrichtete. Es ist heute, nachdem dieser vierzig Jahre dauernde Ausnahmezustand zusammengebrochen ist, kaum noch zu ermessen, welchen Stellenwert derartige Überlebensspiele in einer diktatorischen Gesellschaft hatten. Der Kunstbetrieb im Westen, randvoll mit künstlerischen Spielkonzepten, die inflationär in immer wieder neuen, meistens aber nur modischen Wendungen höchstens einem alles beherrschenden Merkantilismus zu entkommen suchen, ist bereits überwiegend im zynischen Understatement angekommen, das die in der DDR-Kunst herrschende Wahrheitsuche tatsächlich längst aufgegeben hat.¹⁷ Das befreiende Lachen und die kollektive Wärmeenergie eines subkulturellen Zirkels zählten in der DDR oftmals mehr als große Kunst, deren hermetische Kraft ohnehin nirgends parallel fließende Energien finden konnte. Der geistige Haushalt war auf Sparflamme heruntergeschraubt, das niedrige Niveau drückte wie eine stumpfe Last auf die Gehirne derjenigen, die sich daraus zu befreien versuchten. Jeder originelle Anflug mutete unter diesen Bedingungen bereits genialisch an, die Maßstäbe waren absolut verschoben.

Der Erfolg von Clara Mosch, die sich nur durch einen erpresserisch erzwungenen Kompromiß am Leben erhielt,¹⁸ setzte sich aus unterschiedlichen Elementen zusammen. Zum einen waren es die originellen Charaktere, die sich in diesem Bund vereinten, die, mit Ausnahme des eher introvertierten Claus, mit aufmüpfiger Gebärde und trotz aller Niederlagen mit ungebrochener Siegegeste daherkamen, zum anderen war es ihr Kunstwollen im weitesten Sinne. Normalerweise wäre eine Produzentengalerie in einem Dorf wie Adelsberg in der Nähe von Karl-Marx-Stadt hoffnungslos verloren gewesen. Die geschlossene Gesellschaft hob aber alle Divergenzen zwischen Provinz und Metropole auf. Dort, wo sich Widerstand ansatzweise formierte, siedelte auch die Metropole; so war Adelsberg, zumindest bei Ausstellungseröffnungen und anderen Ereignissen der Ort, wo sich versammelte, was ausbrechen wünschte. Durch den engagierten Kunsthistoriker und Galeristen Klaus Werner, der in der staatlichen Kunsthandels-galerie Arkade in Berlin ein ähnliches Konzept verfolgte, hatten die Mosch-Künstler einen mit westlichen Kunstströmungen vertrauten, couragierten Theoretiker an ihrer Seite. Klaus Werner hat alle Bewegungen der Gruppe nicht nur freundschaftlich begleitet, sondern auch Ideen entwickelt, die über die Funktion eines kunsthistorischen Interpretieren hinausgingen.¹⁹ Das fünfjährige Ausstellungsprogramm beinhaltet aus heutiger Sicht nichts Sensationelles. Ein auf die Situation von damals bezogen ungerechtes Fazit. Die bitter erkämpften und in oftmals sinnlosen Diskussionen mit dem Zwangspartner Kulturbund durchgesetzten Ausstellungen von Künstlern ohne Öffentlichkeit, wie Wigand, Claus oder Altenbourg, zeigen, wie niedrig die Toleranzgrenze innerhalb des offiziellen Kunstbetriebes war. Die über die Clara-Mosch-Galerie aufgezeichneten Interviews mit den Vertretern des Kulturbundes, die der Galerie beigeordnet waren, lassen ahnen, auf welchem Niveau die Gespräche geführt werden mußten.²⁰ Alle diese unproduktiven Rückkoppelungen wirkten auf die Dauer beschädigend.

Die Frage ist natürlich, aus welchem Blickwinkel man heute auf die Künstler der Mosch-Vereinigung sieht. In ihrer damaligen Rolle beschrieben, versprachen sie „eine echte Keimzelle einer DDR-Avantgarde“²¹ zu werden, was immer das heißen sollte. Aus heutiger



Moschisten und andere Karl-Marx-Städter Künstler am Tage eines Fußballspiels gegen die Leipziger „Art Breakers“, Mai 1980
Foto: Karin Plesing

17 Unter den Künstlern in Westdeutschland ist Joseph Beuys der einzige, der in gewisser Hinsicht mit einer vergleichbaren ganzheitlichen Vorstellung zu agieren versuchte. Aus diesem Grunde war Beuys gerade auch für die Mosch-Künstler das Alter ego.

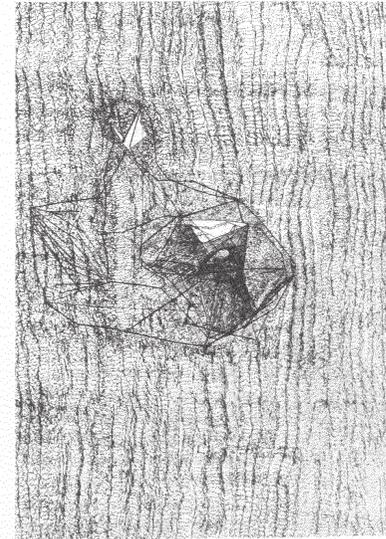
18 Clara Mosch als private Initiative einer Künstlergruppe wurde nicht gestattet. Der Ausweg lag darin, die Galerie dem Kulturbund als „gesellschaftlichen Träger“ anzuvertrauen und sie als „Kleine Galerie des Kulturbundes“ mit zwei ständigen Vertretern des KB im Beirat zu gründen.

19 S. Anm. 10, S. 346ff und zahlreiche Veröffentlichungen zu den einzelnen Künstlern der Gruppe.

20 S. Anm. 15: Gespräch mit Frau Weißenfels und Dr. sc. Gerhard Hahn am 2.4.1987.

21 Karin Thomas: Auf der Suche nach einer Kunstavantgarde in der DDR von heute, in: Das Kunstblatt 1981, H. 34, S. 63.

Carlfriedrich Claus:
Aus der „Aurora“-
Mappe, Radierung,
1976
Foto: W. Sommerfeld



22 Wie sich nach der Zugänglichkeit der Akten der Staatssicherheit herausstellte, war der „Hoffotograf“ und Freund Ralf-Rainer Wasse ein über die Maßen fleißiger Spitzel der Staatssicherheit, der akribisch alle Treffen und Aktionen der Mosch-Künstler von innen heraus schilderte.

23 Vgl. den Kat. und Ausstellung „Ausgebürgert“, Dresden 1990, die alle ehemaligen Künstler der DDR zusammenfaßt, die ausgerüstet sind. Nur ein minimaler Bruchteil von ihnen blieb, gemessen an der jeweiligen Bedeutung in der DDR, wirklich erfolgreich.

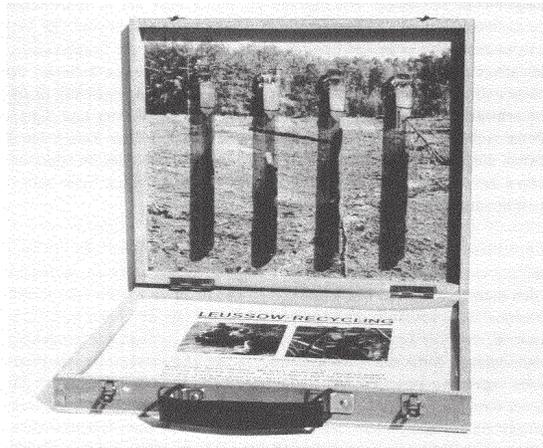
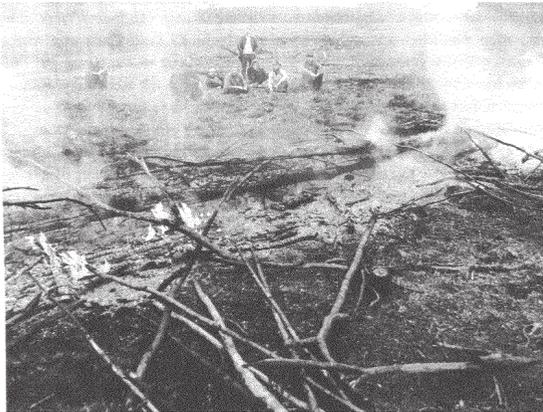
Sicht war es ein Avantgarde-Spiel, eine Avantgarde-Attitüde oder Pose unter unfreien Verhältnissen. In gewissem Sinne, und das ist die Tragik, ein Experiment unter der Aufsicht der Partei, die über die Staatssicherheit einen Spitzel in das Innere dieser Gemeinschaft lancierte.²² Ranft, Morgner und Schade waren schon von ihrem extrovertierten Temperament her nicht in der Lage, jenen Weg der inneren Einmündung zu gehen, den Claus und Altenbourg gegangen sind und der sich heute als eine der wenigen Möglichkeiten erwiesen hat, ein originäres Werk ohne Deformierungen zu schaffen. Natürlich ist auch dies ein ungerechtes Urteil. Claus und Altenbourg waren als Legende im Verborgenen wirksam und ihre Zuwendung war sparsam auf Einzelfiguren ausgerichtet, eine sinnstiftende Gruppenaktion wie Clara Mosch war ihnen unmöglich. Als kompromißlose Figuren, wie Hieronymus in der Klausenklause, meditativ dem Geistigen

verworfen, war ihre Art der Klimaerzeugung eine völlig andere. Claus und Altenbourg, so unterschiedlich ihre künstlerischen Haltungen und ihre Formkraft auch ist, wirkten auf einer überzeitlichen, jenseits der DDR-Realität angesiedelten geistigen Linie, die sich von dem Solidaraufkommen einer inneren Notgemeinschaft weitestgehend emanzipiert hatte. Ihre Erinnerungsstrukturen reichten bei Altenbourg zurück in die klassische Moderne, zu Klee und Wols, zu Michaux und Fautrier. Gegenwärtig war er in der intuitiven Erschließung des Landschaftlichen seiner Heimat Altenbourg, bis hinein in die Innenwelten floraler Mikrokosmen. Claus blieb von der kommunistischen Idee beseelt und versuchte ihr einen adäquaten Klang- und Bildraum zu erfinden. Diese künstlerischen Entwürfe konnten im Verborgenen gedeihen. Andere Temperamente mußten einfach öffentlich werden. Thomas Ranft, der „Anstifter“ der Mosch-Gemeinde, ein hellwacher Geist, vergrub sich als Künstler in seine „grafischen Mikroetüden“ (Klaus Werner), die in seltsamem Widerspruch zu seiner Lust am aktionistischen Anarchismus standen. Angeregt durch Altenbourgs mikrokosmische Verstellungen, blieb er im Artifiziiellen, im Liebhaberstück für Graphiksammler hängen. Ranft hätte beispielsweise, denkt man an seine Rolle bei der Mosch-Gründung, wie Conrad Fischer in Düsseldorf, der, einsichtig in seine schwächere künstlerische Position neben Gerhard Richter und Sigmar Polke, aufgab, ein wichtiger Galerist werden können. Diese Entscheidung ließen die bekannten Verhältnisse nicht zu und so blieb alles im künstlerischen Produktionsfeld, scheinbar eines der letzten Refugien freier Selbstbestimmung.

Die fehlende harte Meßlatte, die die Vermarktungsstrategien und der Konsum einer intellektuell hochstehenden Kritikerkaste der Kunst im Westen anlegten, verlagerte das Reibungsfeld in den kunstlosen Raum. Die Gegenspieler waren auf dem Gebiet des Kunsturteils wenig ernstzunehmende Autoritäten, der zermürbende Kampf, der mit ihnen ausgefochten werden mußte, war in eine von Ideologie durchdrungene Arena verlegt. Die produktive Rückmeldung einer intelligenten Kritik blieb den Künstlern in der DDR versagt. Nahestehende Freunde, die dazu in der Lage gewesen wären, haben unter den herrschenden Bedingungen alle grundsätzliche Kritik als eine Vorstufe zum Verrat empfunden. Der Westen, der sich zu Recht gehütete, von außen kritisch einzuwirken, spielte dennoch oftmals die Rolle eines falschen Altruismus, der nicht schon winzige Hoffnungen durch harte Kritik belasten wollte und europäische Kunst im Sinne der politischen Teilung mit zweierlei Maßstab maß. Was, blieb es im Osten angesiedelt, als Keimzelle avantgardistischer Positionen gewertet wurde, fiel, mit wenigen Ausnahmen, wenn es den Wechsel in den Westen wagte, sofort durch.²³

Gemessen wird von der Kunstgeschichte an dem, was als Kunstwerk überkommen ist und nicht an den besonderen historischen Bedingungen, die dies und jenes verhinderten. Nach

Pleinair Leussow,
September 1977
Foto:
Ralf-Rainer Wasse



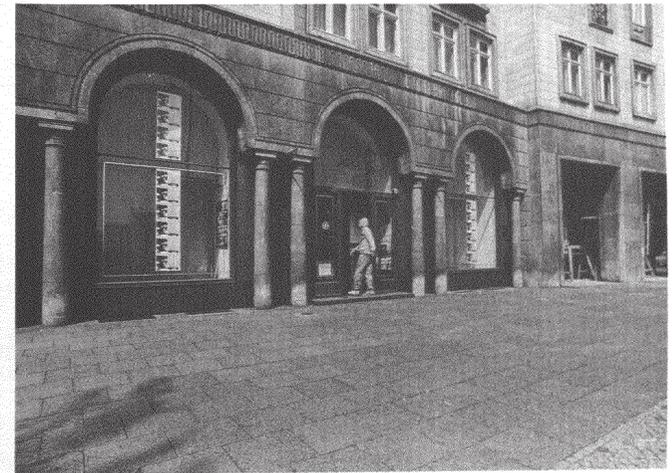
Koffer
„Leussow-Recycling“
1977
Foto:
Ralf-Rainer Wasse

dem Ende der DDR fallen alle mildernden Umstände weg, die Kunst in Ost und West fließt ineinander und wird nur noch als Kunst gewertet. Der Maßstab für ostdeutsche Kunst kann nur aus einem der westlichen Kultur, der westlichen Denkweise im weitesten Sinne entstammenden Verständnis für Kunst kommen, auch wenn dieses verpflichtet ist, genau zu prüfen, unter

welchen Bedingungen ein Werk entstanden ist. Das ist kein beklagenswerter Zustand, sondern der natürliche Lauf der Dinge. Nur im Westen war die vom Nationalsozialismus gewaltsam unterbrochene Kontinuität der Kunstentwicklung fortgeführt worden. Selbst die in der DDR mehr oder weniger wirksamen kritischen Kunsthistoriker schulten sich an westlichen Vorbildern, zu denen natürlich historische Figuren wie Carl Einstein oder Walter Benjamin hinzugerechnet werden müssen. Alles was sich aus dem offiziellen Strom des Sozialistischen Realismus entfernte, den nach dem offeneren Modell der Weite und Vielfalt nur noch eine gemeinsame politische Haltung und nicht mehr stilistische oder formale Merkmale auszeichnen sollte, suchte die Anbindung an westliche Kunststübing. Die indoktrinierte gemeinsame politische Haltung konnte nur östlichen Ursprungs sein. Sie skandierte in stupider Wiederholung die Bejahung eines autokratischen Systems, wie es von Lenin und Stalin entwickelt wurde. Die westliche Anbindung, wie sie die Mosch-Künstler und andere versucht haben, mußte zwangsläufig eine aus zweiter Hand kommende, nicht gelebte und geistig nicht durchdrungene bleiben, kurzatmig und behindert durch die Mauer, die mitten durch alles hindurchging. Das Hineingreifen in das Verborgene, Verbotene, Westliche führte zu Ergebnissen, die zumindest in der DDR ungewöhnlich anmuteten. Pleinairs, die ungeplant zu „Land-Art-Demonstrationen“ wildwuchsen, das Aufsammeln der Relikte und ihre multiple Verwertung als „Leussow-Recycling“ beispielsweise, umschwebte das geheime Wissen darüber, was gleichzeitig im anderen Deutschland probiert wurde.

Das Multiple „Leussow-Recycling“ als Memento mori eines Pleinairs zählt zu den ersten Editionen, die Clara Mosch gemeinsam mit der Berliner Galerie Arkade 1979 veröffentlichte.²⁴ In einem Holzkoffer ist neben Originalgraphiken von Morgner, Ranft, Schade, Biedermann, Photographien von Wasse und Reagenzgläsern mit Ascheresten auf einer Waldlichtung verbrannter Kunstwerke auch ein erklärender Text von Klaus Werner zu finden. Werner, der den Holzkoffer beisteuerte, kannte natürlich die zum Teil originelle Aufmachung westlicher Multiple-Produktionen. Es war der Versuch, das Multiple als Kunstform einzuführen, leider blieb es dabei, von wenigen anderen Versuchen abgesehen. Nachfolgend entstanden in der Mehrzahl grafische Mappenwerke im herkömmlichen Sinne, die gegen Ende der 80er Jahre im Schulerschluß zwischen bildenden Künstlern und Literaten einen ungeheuren Aufschwung erfahren haben. Obwohl der

Erhard Monden
erreicht die Galerie
Arkade, Laufaktion
gelegentlich seiner
Ausstellung dort,
10.7.1981
Foto: Ilona Ripke



- 24 Leussow-Recycling, Mappe Nr. 6, Edition Arkade Nr. 50, 1. Mappenwerk der Clara Mosch; Künstler: Wolfgang E. Biedermann, Michael Morgner, Thomas Ranft, Gregor-Torsten Schade (Kozik), Ralf-Rainer Wasse (Fotografie); Text: Klaus Werner. Die Aktion fand im September 1977 auf einer Lichtung 5 km östlich des Dorfes Leussow statt.
- 25 Protokollband des VBK-DDR, Arbeitsgruppe Berlin. Berlin 1984, S. 11f. und s. Anm. 10, S. 149.
- 26 Vgl. Eugen Blume/Christoph Tannert: Aktionskunst in der DDR, Dokumentation. Berlin 1989. Die unter Zeitnot entstandene und völlig unzulänglich recherchierte Auflistung zeigt, wie singular äktionistische Formen hier und da auftauchten.
- 27 Ich denke hierbei besonders an das am 20.7.1964 an der Technischen Hochschule in Aachen veranstaltete Fluxus-Festival. Später wurden Fluxusveranstaltungen, wie die Aktion „ich versuche dich freizulassen (machen)“ von Beuys und Henning Christiansen 1969 an der Akademie in Berlin, von Studenten als spätbürgerliche Kunstform an der Aufführung gehindert.

„Leussow-Koffer“ ein singuläres Ereignis und in gewissem Sinne inkonsequentes Zwitterwesen war, das traditionelle Druckgraphik mit den in Reagenzgläsern aufbewahrten Überresten äktionistischer Ereignisse vereinte, erregte er die Aufmerksamkeit der offiziellen Kunstkritik. Karl Max Kober, Professor für Kunstgeschichte an der Universität in Leipzig, erhob ihn zum Thema seines altväterlichen Befremdens gegenüber neuen, ihm unverständlichen Kunstformen.²⁵ Sein konzilianter Vorschlag, eine Arbeitsgruppe Aktionskunst im Verband Bildender Künstler zu gründen, fand die harsche Ablehnung des Verbandsvorsitzenden Willi Sitte.

Die von den Mosch-Künstlern in die DDR-Kunst eingeführten äktionistischen Momente, die sich im wesentlichen innerhalb der Pleinairs abspielten, waren importierte Kunstformen, die keinerlei geistige Voraussetzungen in der DDR-Gesellschaft hatten, und die sich trotz der kunsthistorischen Versuche, eine gewisse Entwicklungslinie aufzuzeigen,²⁶ nirgends anlehnen konnten. Deutlich wird dies an der ersten offiziellen Performance, die Gregor-Torsten Schade (Kozik) unter dem Titel „Das schwarze Frühstück“ anlässlich seiner Ausstellungseröffnung in der Galerie Arkade 1979 in Berlin aufführte. Die im schwarz ausgedruckte

nen Schaufenster schwarz in schwarz inszenierte „Performance“ geriet zum biedermeierlichen Zauberstück. Performance-Art in ihren Varianten zwischen Aktionen und Happenings wurde in Westdeutschland zu Beginn der 60er Jahre durch Fluxus reaktiviert und war von ihrem politischen Impetus her als die künstlerische Antwort auf die Studentenbewegung bzw. sogar als ihr Wegbereiter²⁷ zu verstehen. In einem politischen System wie der DDR hieß die ernsthafte Einführung der Performance-Art eine zweite Kultur zu begründen, die zwangsläufig im Widerstreit zur ersten, offiziellen stehen mußte und damit gegenüber dem gesamten System. Wirklich subkulturelle Bewegungen sind in einem autoritären Überwachungsstaat nur als Tat eines Einzelnen möglich, der sozusagen in der inneren Emigration dem offiziellen Gebot nachfolgte, die Verbreitung von Alternativvorstellungen zu unterlassen. Aktionskunst braucht aber den dialogischen Gruppenkonsens, ein offenes Kräftespiel zwischen der Akzeptanz Gleichsinniger und militanter Ablehnung durch konservative Kräfte. Die verschiedenen Aktionen während der Pleinairs der Mosch-Gruppe fanden, obwohl offiziell registriert, unter Ausschluß

der Öffentlichkeit statt. Die ersten wirklich interessanten intermedialen und interdisziplinären aktionistischen Kunstäußerungen entstanden erst, als die DDR bereits ihr Sterbezimmer tapezierte. Selbst diese folgten dem eklektischen Baukastenprinzip und wirkten noch immer wie die Illustration des Eigentlichen, zu dem man nicht durchdrang.²⁸

Die Aktionen der Mosch-Künstler waren im Grunde inszenierte Tableaus, in die die Künstler selbst eingetreten waren.²⁹ Die „Handlung“ genügte sich in ihrer ästhetischen Ausgewogenheit, war also noch nicht Aktion im eigentlichen Sinne, sondern eine sentimentale, romantisierende Betonung des Künstlermenschens. Der erste Künstler, der Aktion nicht als Bildmetapher oder als Illustration eines angelesenen Aktionsbegriffs verstand und der tatsächlich die aktionistischen Formen aus seiner Kunst als innere Notwendigkeit herausgearbeitet hatte, war Erhard Monden in Berlin. Die überwältigende Dominanz der traditionellen Bildproduktion in der DDR hatte in ihm einen grundsätzlichen Zweifel an deren Vermögenswerten entstehen lassen. Das Übergehen fotorealistischer Selbstbildnisse mit in Farbe getauchten Stiefeln, deren Spuren das festgefügte, gemalte Selbst-Bild aufhoben, war eine der Schlüsselaktionen, die Monden endgültig von der Malerei ablösten. In der Folgezeit und besonders durch die Begegnung mit der plastischen Theorie von Joseph Beuys, gelang ihm eine völlig eigenständige Variante von Aktionskunst, die er theoretisch untermauert hat. Während die Mosch-Künstler in bezug auf Beuys eine rezeptive Ästhetik betrieben, beispielsweise in der Übernahme der Kreuzform oder in der Spurensuche in verwitterten Fundstücken, hat Monden die erweiterte künstlerische Botschaft aufgegriffen. Beuys' ganzheitliche Vorstellung von einer „sozialen Plastik“ mußte früher oder später in dieser Generation auf fruchtbaren Boden fallen. Der zähe Informationsfluß – Beuys konnte man höchstens in den westlichen Fernsehmedien als Spectaculum wahrnehmen – verhinderte eine breite Diskussion. Das Ende der 70er Jahre einsetzende Interesse an Beuys hängt auch zusammen mit dem verstärkten Reformwillen, der nach Alternativen suchte, die den Boden des Marxismus nicht vollständig aufgaben. Beuys erschien hier als eine „linke“ Figur, in der sich ein Lösungsweg andeutete, dem nachzufolgen nicht die vollständige Aufgabe dessen forderte, was sich in einem langen Erziehungsprozess verinnerlicht hatte, der Glaube an eine gerechte, sozialistische Weltordnung.

Tief in das Blut des Wiener Aktionismus getaucht, ohne Ahnung von Rudolf Schwarzkogler, Günter Brus bis Hermann Nitsch, waren die „Autoperforationsartisten“, sämtlich Abgänger der Dresdener Kunstakademie, wohl die spektakulärste aktionistische Wanderbühne, die sich die DDR am Vorabend ihres Untergangs geleistet hat. Die Schwarzweiß-Fotografien der Aktionen und Relikte muten wie westliche Aktionskunst der 60er und 70er Jahre an, irritierend sind nur die Datierungen 1985 bis 1990. Trotzdem wurde ernst gemacht, die Körper malträtiert, durch Blutlachen und Fleischberge gezogen, „durch den Arsch in den Bauch der Avantgarde“.³⁰ Auch dieses Kapitel wurde im Dialog mit dem DDR-System geschrieben. Die „Autoperforationsartisten“ sind die künstlerische Begleitmusik eines Untergangs, ihre inszenierten Bilder eine „avantgardistische“ Neubewertung einer in Unfreiheit gewachsenen Leidensikonographie. Der „Gefühlsstau“ wird endlich aufgebrochen in einer initiatischen, exhibitionistischen, weil öffentlichen Therapie. Sie bringen die Unerträglichkeit des Seins auf den Punkt, stillgelegte Empfindungen werden mit extremen Mitteln wachgerüttelt. Auch bei ihnen geistert Beuys durch das Gehirn (Rainer Görß „Totengespräche mit Beuys“; Via Lewandowsky „Beuys Beine machen“ u.a.m.), mißverstanden als Priester, als Mystizist der Arte Povera. Für ganzheitliche Heilslehren, für sozialplastische Reparaturmaßnahmen haben sie keinen Sinn und so übersehen sie seinen radikalen Ansatz, die Chance zu einer wirklichen Alternative. Während Beuys 1974 in New York mit einem Coyoten drei Tage in einem Galerie-Käfig verbringt, um den Amerikanern ihr wahrhaftes Kapital, die spirituellen Kräfte der nahezu ausgerotteten Ureinwohner zu verdeutlichen, fordern sie 1988 in elftägigem freiwilligen Arrest Brot für Kunst, die alte Bitte nach Anerkennung einer exorbitanten Produktionsweise.³¹ Dennoch war es ein weiter Weg von Clara Mosch zur Autoperforation.



Aktion:
„Ich bin ein Sender,
ich strahle aus.“
Parallel-Aktion
Erhard Monden,
Eugen Blume,
Dresden; Joseph
Beuys, Düsseldorf.
Elbwiesen am Blauen
Wunder, Dresden
2.4.1983
Fotos: Ilona Ripke



Als die Mosch-Künstler Flagge zeigten, war die DDR, Freunde und Gegner eingeschlossen, im festen Glauben an eine ewige sozialistische Gemeinde. In dieser spielten die Künste als herrschaftsstabilisierendes Instrument eine große Rolle. Totalitäre Systeme versuchen sich eine im Geiste gleichgeschaltete Künstlerzunft zu schaffen, ganz im Glauben an das produktive Bündnis zwischen politischer Macht und seiner im künstlerischen Bild verherrlichten Gestalt, wie sie die Kunstgeschichte bis zum Beginn der Moderne aufzeigt. Die regressive Struktur des Totalitarismus im 20. Jahrhundert, der noch einmal geschichtlich zurückgreift, der bürgerlichen Demokratie verhängnisvolle Integrationsideologien gegenüberstellt, revidiert gewaltsam den subjektivistischen Freiheitsbegriff avantgardistischer Positionen und sucht im Akademismus den adäquaten künstlerischen Ausdruck. Die Vorstellung einer auf ein Ziel hin ausgerichteten, lehrbaren Kunst, deren Grundlagen Meßbarkeit und handwerkliches Geschick sind und nicht intuitive Welterfahrung, eint Nationalsozialismus und Stalinismus. Die für die Kunst in der DDR reklamierte Vielfalt der Strömungen von „Neo-Cézannismus, poetischer Dokumentarismus, Historismus und Gedankenkunst bis zum neosurrealistischen, metaphorischen und plebejischen Realismus“³² sind im Grunde nur Spielarten eines Akademismus, der in Werner Tübke, Bernhard Heisig, Wolfgang Matheuer (in Leipzig), Willi Sitte (in Halle), Walter Womacka (in Berlin) und schwächeren Nachfolgern seine vorbildliche, formal allerdings unterschiedliche Ausprägung fand. Sozialistischer Realismus, befreit man ihn von den ideologischen Vorgaben, meint im Grunde Akademismus, der den zum Kleinbürger mit absolutistischer Geste konvertierten Funktionären proletarischer Herkunft einzig als Kunst in den Sinn trat, wenn sie überhaupt über Kunst nachdachten. So wie Anton von Werner der glänzende Bildner des Wilhelminischen Kunstverständnisses war, sind Sitte, Matheuer, Tübke und Heisig die authentischen Figuren einer Kunst in der DDR. Sie wirkten nicht nur als geachtete Malerfürsten und Akademielehrer, sondern waren als Parteimitglieder und Funktionäre selbst Aktivisten des politischen Systems. Ihre vorgebliche kommunistische Überzeugung, deren philosophisches Untergestell der sogenannte dialektische Materialismus war, verpflichtete sie gleichsam auf ein äußerlich-metaphorisches, literarisch-illustratives, ungeistiges Bildverständnis. Was sie aufrichteten, war nichts weiter als eine aufwendige Kulisse, ein quantitativ bis zur Gigantomanie ausgetriebenes und handwerklich perfekt inszeniertes Œuvre, in dem nichts zum Geistigen durchdrang. Insofern waren sie der Widerschein des sogenannten real existierenden falschen Sozialismus. Tübkes gewaltiges Bauernkriegspanorama in Bad Frankenhausen („ein Tempel des Staates DDR“³³) ist eine Apologie des Akademismus, die höchste Verklärung sinnleerer konservativer Bildformeln. Tübkes genialisches Bildgedächtnis und sein zwanghafter Drang zum reproduktiven Nachschaffen erhoben ihn zu einem „doctor pictus“, wie ihn sein Apologet Eduard Beaucamp nannte.³⁴ Sein gigantischer Verwertungsapparat großartiger Bildentwürfe der Renaissance produzierte äußerlich bleibende Figurationen. Der senkrechte Tiefenschnitt, der jenseits aller

28 Vgl. Eugen Blume: Joseph Beuys und die DDR – der Einzelne als Politikum, in: Gabriele Muschter/Rüdiger Thomas (Hrsg.): Jenseits der Staatskultur. Traditionen autonomer Kunst in der DDR. München, Wien 1992, S. 137ff.

29 Zum Beispiel: Michael Morgner „Ein Kreuz legen“, Pleinair Gager, 1979; ders. und Gregor-Torsten Kozik, Aktion anlässlich der Eröffnung des Environments „Die Nacht“ in Dresden; ders. „Überquerung des Sees bei Gallenthin“, Pleinair Gallenthin, 1981.

30 Christoph Tannert: Rede zur Ausstellungseröffnung „Ode Terrazzo“, HFBK Dresden, 10.1.1987, wiederabgedruckt in: Autoperforationsartistik. Ausst.-Kat. Kunsthalle Nürnberg 1991, S. 55.

31 Vgl. Judy Lybke: Allez! Arrest! Aktion der Autoperforationsartisten Michael Brendel, Else Gabriel und Rainer Görß in der Werkstatt-Galerie Eigen+Art, in: Niemandland 3.1989, H. 8/9, S. 116-121.

32 Vgl. Günter Feist: Streit um Nichts?, in: Kunst in Deutschland 1945-1995. Beitrag deutscher Künstler aus Mittel- und Osteuropa. Ausst.-Kat. Museum Ostdeutsche Galerie Regensburg 1995, S. 51.

33 Hermann Raum: Manierismus, Realismus und das Zeitgenössische. Über einige Schwierigkeiten mit Begriffen, in: Werner Tübke. Gemälde, Aquarelle, Zeichnungen. Lithografien. Berlin 1989, S. 39.

34 Ebenda S. 60: Eduard Beaucamp: Die Geschichte als Gegenstand der Phantasie. Zu den Zeichnungen von Werner Tübke.

In dem Aufsatz steht der erstaunliche Satz: „Sein Repertoire bezeugt, daß er sich das ‚bildnerische Wissen‘ der Jahrhunderte erworben hat; es stellt so etwas wie eine Summe abendländischen Zeichnens dar.“ (S. 66).

Virtuosität die bildnerischen Mittel zusammenschließt und jenen metaphysischen Energieapparat in Gang setzt, der in Tübkes Vorbildern in hohem Maße hervorscheint, ist bei ihm nirgends zu finden.

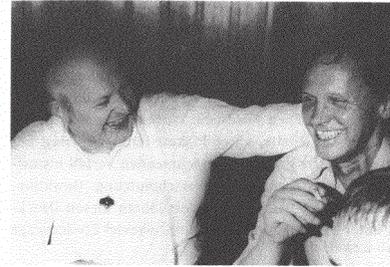
Es ist hier nicht der Ort, die Eigenheiten der vier Künstler zu analysieren. Bei allen Unterschieden kennzeichnet sie das Verhaftetsein im Äußerlichen. Ihre schulbildende Wirksamkeit, die hunderte schwächere Epigonen heranzüchtete, bestimmte über viele Jahre das in großen Ausstellungen ausgebreitete bildnerische Selbstverständnis der DDR und wirkte unterschiedlich auf die Mosch-Künstler und den Kreis ihrer Leipziger Freunde ein.

Unter dem Gerüst einer mit hohem Aufwand etablierten „Staatskunst“ siedelte eine zweite Ebene akademischer Kunstübung. Diese hütete sich zwar, in „Epochebildern“ das geforderte Bündnis zwischen Arbeiterklasse und „künstlerischer Intelligenz“ zu illustrieren, verharrete aber trotzdem auf einer gleichsam zweiten Stufe einer eher „poetischen“ akademischen Haltung. Ihre Anbindung war zweifellos eine in der Frühzeit der fünfziger Jahre kurz aufblühende und in Reisen vor dem Mauerbau aus eigener Anschauung gewonnene Einflußnahme der westlichen Moderne, von Cézanne bis Picasso. Die bis gegen Ende der fünfziger Jahre währende Rehabilitationsphase im Westen Deutschlands, die der internationalen Klassischen Moderne galt,³⁵ ist nach der Schließung der Grenze dieser Generation als Nachbild erhalten geblieben. Sie hat mit einer lautereren Gesinnung und strengen Fixierung auf deren formalästhetischen Modelle zu retten versucht, was schon einmal einer Diktatur zum Opfer gefallen war. An dem Punkt, wo sich im Westen und auch im Osten die ersten originären Kräfte neu bilden und der deutschen Vorkriegsmoderne jüngere Impulse anfügen, bricht der gemeinsame geistige Grundfundus durch die Bildung zweier deutscher Staaten und besonders durch den Mauerbau auseinander. Man mußte festhalten, was als letzter erlebter freiheitlicher Stand der Kunst im Gedächtnis haften geblieben war. Dieses anachronistische Verweilen bedeutete im Grunde eine andere Art von Akademismus. Was ihnen unverschuldet fehlte und was sie als Minderheit nicht herstellen konnten, war ein geistiger Freiheitsraum, der ungehindert bestimmte Strömungen zueinander finden und sich gegenseitig durchdringen läßt. Die geistigen Energiefelder waren aber von dem politischen System in der DDR nachhaltig und zwar in einem fortschreitenden Verfall geistiger Potenzen gestört worden. Die bildnerische Produktion dieses durchaus schätzenswerten künstlerischen Mittelstandes rettete auf Sparflamme den Geist der Klassischen Moderne über die DDR hinweg. In dieser Haltung war sie, bezogen auf die DDR, durchaus eine zeitgenössische Moderne, die sich von den anachronistischen Konstrukten eines Sozialistischen Realismus absetzte. Sie akkumulierte in sich und in ihrem Publikum ein sensibles ästhetisches Bewußtsein und ersetzte in gewisser Weise die aus der DDR vertriebenen kulturellen Gemeinschaften des Bürgertums. Eine verkehrte Welt: die Künstler hielten bürgerliche Werte gegenüber einer kleinbürgerlichen Funktionärskaste aufrecht, während auf der anderen, der westlichen Seite sich die jüngere Generation anschickte, die angeblich positive Kontinuität bürgerlicher Gesinnung in Frage zu stellen. In der DDR herrschte ein anderes Zeitmaß.

Einer der bemerkenswerten Einzelkämpfer, der mit aller Kraft versuchte, die brutale Abkoppelung einer Künstlergeneration zu untergraben, war Robert Rehfeldt in Berlin. In seinem Atelier in Pankow spielte er in einem Parallelprozeß zur westlichen Kunst alle Strömungen durch, die ihm durch eingeschmuggelte Kataloge und Kunstbücher bekannt wurden. Er arbeitete an Collagen, Assemblagen, Klischee- und Siebdrucken, gegenstandsloser Malerei und Experimentalfilmen. Sein Hauptfeld sollte aber die Mail-Art werden, der sich die Mosch-Künstler mit den Mail-Art-Produktionen des Photographen Ralf-Rainer Wasse angeschlossen haben.³⁶ Die simple Idee, Kunstwerke postalisch zu versenden, erfüllte plötzlich den langgehegten Wunsch, an der westlichen Kunst teilzuhaben. Der erzwungene Rückzug aus der Öffentlichkeit der Weltkunst war in hohem Maße ein Antrieb für die Mail-Art in Ostdeutschland, deren unübersehbarer Aktivist und Pionier Robert Rehfeldt war. Seine innere Unruhe und

35 Vgl. die Ausstellungen documenta I-III, 1955, 1959 und 1964 in Kassel.

36 Als 1962 Ray Johnson die New York Correspondence School gründete und aus den gefälligen, handgemalten und gezeichneten Kartengrüßen der Klassischen Moderne ein scharfes künstlerisches Instrument entwickelte, wußte Rehfeldt noch nichts über Mail-Art.



Wolf Vostell zu Besuch bei Robert Rehfeldt, 21.6.1983
Foto: Helga Monden

im Ausstellungswesen bedeutete, wenn auch nur auf kleinem Terrain. Im April 1975 fand hier auch die erste bedeutendere Ausstellung von Zeichnungen und Materialcollagen Rehfeldts statt. Im selben Jahr hatte er eine Ausstellung in der Galeria Teatru Studio des Warschauer Kulturpalastes, bei der er zum erstmalig Mail-Art als „Art in Contact“ ausstellte und ein von



„ROBERT REHFELDT PLAYING ABOUT BERLIN WALL“, Postkarte, 1990

ihm initiiertes Projekt als eine integrative Arbeit von 50 Künstlern vorstellte. Diese erste Mail-Art-Aktion Rehfeldts macht bereits seinen internationalistischen Ansatz und seine Vorstellung von einem Kollektiv der Kunstarbeiter deutlich, das er in Anlehnung an sozialplastische Überlegungen von Joseph Beuys entwickelt hatte. In der mailartistischen Korrespondenz ging es, neben harmloser Satire, vor allem um die Aufrechterhaltung subversiver Strukturen. Die Kontaktaufnahme mit dem Ausland in einem paritätischen Gleichklang zwischen Ost und West, wie sie Rehfeldt betrieben hatte, war in der DDR ein unmißverständlicher Akt politischer Gegnerschaft und wurde dementsprechend behandelt. Die Botschaften, die kontinuierlich mit dem Absender R.R. aus dem Osten gesendet wurden, haben viele wichtige Künstler im Westen nicht nur verstanden als einen mutigen Akt der Gegenwehr, sondern haben sie auch als Angebot angenommen, das Sender-Emp-

fänger-Prinzip über die Grenze hinweg zu realisieren. Rehfeldt hatte sehr früh Kontakte zu einer Reihe von Fluxuskünstlern, deren Namen heute weltbekannt sind. Sendebereitschaft signalisierten Joseph Beuys, Klaus Staack, Emmett Williams, Wolf Vostell, Dick Higgins, Endre Tót, Robert Filliou und andere mehr. Fluxus-Künstler in der DDR sein zu wollen war ein Paradoxon, das auch Rehfeldt nicht auflösen konnte. Mail-Art blieb Fluxus auf Sparflamme. Die Provokation fand hinter verschlossenen Türen statt, wo eine speziell dafür ausgebildete Fahndungsgruppe die Post nach staatsfeindlichem Material durchsuchte. Postkarten mit Sätzen wie: „Denken sie jetzt bitte nicht an mich“ oder „Ich sende ihnen einen Gedanken zu, bitte denken sie ihn weiter“ standen in einem bitter-ironischen Dialog auch mit den „Tscheikisten“, wie sich die Staatssicherheit gerne selbst nannte. Was Rehfeldts und anderer Künstlerleben bestimmte, sie durch- und zersetzte und langsam zerbrach, hatten westliche Künstler nach dem Krieg nur im hypertrophen Antikommunismus der McCarthy-Ära in den USA zu spüren bekommen. Rehfeldt war ein Kunstarbeiter auf verlorenem Posten. Sein hinterlassenes Werk, ginge man nur von ihm aus, erscheint heute wie ein gescheiterter Nachvollzug, ohne Chance auf einen Platz in der deutschen Nachkriegskunstgeschichte.³⁷

37 Vgl. zu Rehfeldt: Robert Rehfeldt. Malerei, Visuelle Poesie, Mail-Art, Grafik, Objekte, Video. Ausst.-Kat. Ephraim Palais Berlin 1991. - Friedrich Winnes/Lutz Wohlrab (Hrsg.): Mail Art Szene DDR 1975-1990. Berlin 1994. - Eugen Blume: Robert Rehfeldt: Künstler rührt Euch sonst werdet ihr weggetreten. Fluxus in der DDR?, in: Eine lange Geschichte mit vielen Knoten. Fluxus in Deutschland 1962-1994. Ausst.-Kat. Institut für Auslandsbeziehungen Stuttgart 1995, S. 32-37.

Heimatkunde

28. Juli
1984

1055
Berlin



14.03
Uhr



14.04
Uhr



Manfred Butzmann:
Heimatkunde, Plakat,
1985
Sprengung der
Gasometer auf dem
Gelände des jetzigen
Thälmann-Parks
am 28.7.1984
Fotos: Joachim Thurn

38 Vgl. Manfred Butzmann: Heimatkunde. Eigenverlag Berlin 1992.

39 Vgl. Klaus Werner: Vom Wahrnehmungsbild zum Bedeutungsbild. Zum Schaffen von Michael Morgner, in: Michael Morgner. Ausst.-Kat. Museum der bildenden Künste Leipzig 1982.

40 Klaus Werner erwähnt in seinem Memorandum für Beuys die Mosch-Künstler, zu denen Beuys schon in Details vorgedrungen war, deren Ziele aber in eine andere Richtung abgesteckt waren. Klaus Werner: Beuys macht Licht, in: Klaus Staack (Hrsg.): Ohne die Rose tun wir's nicht. Für Joseph Beuys. Heidelberg 1986, S. 12.

Ebenfalls in Pankow agierte Rehfeldts Kollege Manfred Butzmann, der sich an nahezu allen Pleinairs der Clara Mosch beteiligt hatte. In seinen Zeichnungen und in seiner Druckgraphik pflegt er das Handwerk konventioneller Gegenständlichkeit. Die politischen Verhältnisse, die permanent seinen tiefwurzelnden Gerechtigkeitsinn verletzen, verlangten nach einem engagierten politischen künstlerischen Ausdruck. Was er unter dem harmlosen Begriff Heimatkunde³⁸ ansiedelte, waren Plakate im Eigenverlag, mit deren Hilfe er sich zur Wehr setzte gegen den zunehmenden Verfall historischer Bausubstanz, gegen Tiersterben, Umweltverschmutzung, Gewaltbereitschaft, gegen Stalinismus. Wer wird in wenigen Jahren diesen Drucksachen noch ansehen, unter welchen Ängsten und mit wieviel Zivilcourage sie entstanden sind?

Im Gegensatz zu Rehfeldt und Butzmann war Gerhard Altenbourg unter den ostdeutschen Künstlern der Vertreter einer Art bürgerlichen Bohème, der den Exotismus eines der letzten wirklichen Grandseigneurs pflegte. Er hatte durch strenge Selbstdisziplin den Atem konserviert, der von großen auratischen Gestalten ausging, und wirkte selbst wie ein Transformator, der die glimmenden Reste dieses Feuers weiterreichte.

Diesen verschiedenartigen Unterströmungen, der die Namen Wigand, Claus und anderer einzugliedern wären, verdankt die Künstlergruppe Clara Mosch ihre Haltung. Ranft, Schade, Morgner, und man könnte hier viele Namen anfügen, waren im Grunde zu spät geboren. Sie bildeten die zweite Generation, die nicht mehr aus eigener Anschauung die Vorstellung einer freien Kunst beförderten. Wenn sie auch aktionistische Elemente, Rauminstallationen, Objektkunst usw. partiell aufnahmen, waren sie überwiegend auf traditionelle Bildentwürfe ausgerichtet, die entweder aus dem Akademischen oder aus zweiter Hand bezogen waren. Beispielsweise ist Michael Morgners stereotype Figuration einer festgeklammerten, im Kreuz verankerten Leidensfigur als Motiv aus der eigenen Lebensgeschichte erklärbar, die sowohl Todeserfahrungen aus dem persönlichen Umkreis, wie das eigene langsame „Sterben“ niederzuschreiben versucht. Die in den Begleittexten zu seinen Ausstellungen ausformulierten Interpretationen stammen aus der genauen Kenntnis der Willensabsichten des Künstlers. Sie haben aber nichts mit der tatsächlichen Formkraft der Arbeiten zu tun.³⁹ Sie sind ein Beispiel dafür, wie stark sich die konkrete Lebensbindung auf die Schweise auswirkte.

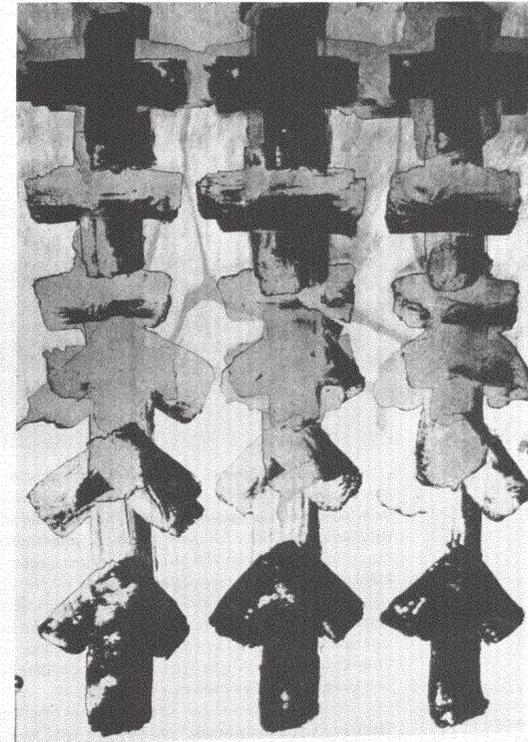
Erst heute gelingt ein unbefangener Blick auf die Werke der Mosch-Gruppe. Dieser Blick ist endlich gereinigt von dem nivellierenden Überbau der DDR-Gesellschaft und verdeutlicht, wie wenig diese Werke aus diesem historischen Kontext zu lösen sind. Das spürbare Mitschwingen der DDR-Plazenta kennzeichnet ihre Besonderheit wie auch ihre Schwäche. Es ist der Preis, den jeder zu zahlen hat, der in diesem Land geblieben ist und sich also zwangsläufig mit dem politischen System, in welcher Form auch immer, verschwistert hat. Auch die Erweiterungsversuche⁴⁰ der „Moschisten“, die als flüchtige Ereignisse dokumentarisch überliefert sind, bleiben letzten Endes als historisch abgeschlossene Vorgänge Gefangene des Systems DDR, denen nach dem Fall der Mauer nichts hinzuzufügen war, was nicht unter den neuen Bedingungen lächerlich wirken würde. Alle ehemaligen Mitglieder haben denn auch in dem vereinigten Deutschland (wieder) auf die Wirkung ihrer Tafelbilder, Zeichnungen und Druckgraphiken vertraut.

In einem späten und folgenreichen Pleinair, 1981 organisiert von der Galerie Oben und der Berliner Galerie Arkade in Gallenthin,⁴¹ ganz in der Fortsetzung der Clara-Mosch-Tradition, kam es zu einer der ersten interdisziplinären Begegnungen. Nicht nur bildende Künstler

waren an dieser Veranstaltung beteiligt, sondern auch die Schriftsteller Christa und Gerhard Wolf, Gerhard Häfner und der Poet Sascha Anderson. Während des Pleinairs filmt Klaus Werner die Aktion von Michael Morgner „M. überschreitet den See bei Gallenthin“. Sequenzen des Films verarbeitet Morgner später zu einer Siebdruckmappe, die den Titel der Aktion trägt. Mit Klaus Staack war zum ersten Mal ein Künstler aus Westdeutschland auf einem Pleinair vertreten. Diese hochpotente Veranstaltung mußte politische Verabredungen zur Folge haben, die von den anwesenden konspirativen Informanten der Staatssicherheit ausführlich verraten wurden. Die Folge war die Schließung der Galerie Arkade in Berlin am 31. Dezember 1981, einer der wichtigsten offiziell geduldeten Foren experimenteller Kunst in der DDR.

Der Versuch, avantgardistische Positionen in der DDR zu beziehen, hieß einen See überschreiten, der weitaus größer war, als der See bei Gallenthin. Aber Wasser hat bekanntlich keine Balken und Wunder waren nicht zu erwarten in einem Land, das alles Metaphysische gründlich ausgetrieben hatte.

Michael Morgner:
V/17, Tusche, 1978
Foto: Privatbesitz



41 An dem Pleinair nahmen Künstler aus Karl-Marx-Stadt, Berlin, Leipzig und Dresden teil. Wittig, Uhlig, Rolf Staack, Klaus Staack, Lepke, Morgner, Wasse, Butzmann, Wenzel, Henry Wolf, Werner, Gregor-Torsten Kozik, Vera Kozik, Ranft-Schinke, Ranft, Barthel, Weidendorfer, Biedermann, Münzner, Papenfuß, Döring, Anderson, Dammbeck, Grimmling, Heinze, Huniat, Wegewitz, Schnürpel, Goltzsche, Freudenberg, Monden, Gerhard Wolf, Christa Wolf, Willy Günther. Veranstaltet wurde es vom 21.9.-4.10.1981 in Gallenthin, Kreis Wismar. Am 29.9. erscheint die Volkspolizei und beanstandet eine Verletzung der Anmeldepflicht.