

Von der ›Unmöglichkeit‹ einer Ausstellung

Einleitende Überlegungen zu »Abschied von Ikarus. Bildwelten in der DDR – neu gesehen«

›Die Kunst kann die Zeit nicht formen,
aber die Zeit beherrscht die Kunst‹¹

I. Bilderstreit als Konfliktgenerator

Für die Unterstützung bei der Entstehung dieses Textes danke ich Christian Heinisch, Sabine Barthold, Stefan Wagner, Michel Kusche, Claudia Petzold-Kaiser, Paul Kaiser und Rose-Marie Schulz-Rehberg.

- 1 — Das Motto stammt von dem Romkünstler Wilhelm Müller (1794–1827), zit. in: Hildegard Eilerdt: Wilhelm Müllers Römer und Römerinnen und das deutsche Italien-Bild. In: Frank-Rutger Hausmann (Hg.): Italien in Germanien. Deutsche Italien-Rezeption von 1750–1850. Akten des Symposiums der Stiftung Weimarer Klassik vom 24.–26.3.1994, Tübingen 1996, S. 64–83, S. 83.
- 2 — Eugen Blume, Roland März: Kunst in der DDR. Eine Retrospektive der Nationalgalerie, Ausst.-Kat. Neue Nationalgalerie Berlin v. 25.7.–26.10.2003, später in Bonn, Berlin 2003.
- 3 — Karl-Siegbert Rehberg, Paul Kaiser (Hg.): Bilderstreit und Gesellschaftsumbruch. Die Debatten um die Kunst aus der DDR im Prozess der deutschen Wiedervereinigung, Berlin 2012.
- 4 — Vgl. zu den im Bilderstreit wichtigen Ausstellungen: Karl-Siegbert Rehberg: Deklassierung der Künste als stellvertretender Gesellschaftsdiskurs. Zu Geschichte und Funktion des deutsch-deutschen Bilderstreits. In: Rehberg/Kaiser, Bilderstreit (wie Anm. 2), bes. Abschn. II.
- 5 — Vgl. Karl-Siegbert Rehberg: Zwischen Präsenz und Verdrängung. Bilder aus der DDR in Museen und Sammlungen. In: Katja Margarethe Mieth (Hg.): Stichwort Provinienz. Museums- und Sammlungs-politik DDR, Dresden 2011, S. 98–109.
- 6 — Rolf Föhl, Thomas Bothe (Hg.): Aufstieg und Fall der Moderne, Ausst.-Kat. Schlossmuseum/ Mehrzweckhalle Weimar v. 9.5.–9.11.1999, Ostfil-dern-Ruit 1999.

Über die ›Unrealisierbarkeit‹ einer Ausstellung in deren Katalog zu reflektieren, mag befremden. Aber für die Präsentation von Kunstwerken (aus/in) der DDR kann man tatsächlich davon sprechen, obwohl es im Jahre 2003 zumindest eine, sogar zur »Ausstellung des Jahres« gekürte, Exposition in der Neuen Nationalgalerie in Berlin mit genau diesem Titel, »Kunst in der DDR« **ABB 002**, gegeben hat, wenngleich die zweite Station in der Bonner Bundeskunsthalle im darauffolgenden Jahr nur wenig Interesse fand.² Jedoch gibt es bis heute eine Anstößigkeit des Themas, die sofort ins Spiel gebracht wird, wenn eine reflektierte Beziehung zwischen der DDR und den Kunstwelten jener Zeit und deren Bedeutung hergestellt wird. Einander genau entgegengesetzte Einwände werden nicht selten hoch emotionalisiert vorgetragen. Das hat auch die Vorbereitung dieser, von dem durch das Bundesministerium für Bildung und Forschung geförderten Verbundprojekt »Bildatlas: Kunst in der DDR« und der Klassik Stiftung Weimar gemeinsam im dortigen Neuen Museum gezeigten Schau von Anfang an begleitet. Sichtbar werden die, heute vielleicht weniger vehementen, unterschwellig aber weiter wirkenden Kontroversen aus dem deutsch-deutschen Bilderstreit,³ dessen offene Kampfpositionen inzwischen weitgehend überholt erscheinen, ohne dass die damit verbundenen Abwertungsängste sich schon aufgelöst hätten.

Es waren vor allem Kunst- und Dokumentationsausstellungen, die zu Kristallisationspunkten der durch den Bilderstreit ausgelösten Debatten und Empörungen wurden.⁴ In diesen sahen viele Ostdeutsche ihre einstigen Leit-Bilder nun an den Pranger gestellt. Dabei wurden vor allem Präsentationsformen, wie die dicht bestückte, einstmals fürstliche »Petersburger Hängung«, heftig attackiert. Auch mancher Konflikt entzündete sich jenseits von Sonderausstellungen am Verschwinden der meisten Werke jener Zeit aus den ständigen Sammlungen der Museen in den neuen Bundesländern.⁵

Innerhalb dieses Bilderstreits, der sich auch als stellvertretender Diskurs über Hoffnungen und Enttäuschungen im Prozess der deutschen Wiedervereinigung erwies, kam es zum Skandal und zu einem öffentlich weithin rezipierten Höhepunkt durch die Ausstellung »Aufstieg und Fall der Moderne« **ABB 001**, die 1999 in der europäischen Kulturhauptstadt Weimar gezeigt wurde.⁶ Die DDR-Bilder präsentierte man nicht im großherzoglichen Schloss, welches der – auratisch gehängten – Klassischen Moderne vorbehalten war, sondern in der verrotteten Mehrzweckhalle am ehemaligen Gauforum der Nazis und dies sogar noch parallel zu den im Erdgeschoss (erstmal⁷) gezeigten NS-Gemälden aus der Hitler-Sammlung. Das wirkt bis heute nach wie das auch während der konzeptionellen Entwicklung der Ausstellung »Abschied von Ikarus« die sich wiederum in der selben Stadt mit dem Thema der Künste in der DDR auseinandersetzt, deutlich zu bemerken war.



II. Kritik-Topoi und Vorurteilsstrukturen

1. Weimar-Phobie

Daraus ergibt sich der häufig sofort assoziierte erste Kritik-Topos: Weimar sei der »falsche Ort«, weil man notwendigerweise an ›Weimar I‹ denken, ja eine Wiederholung befürchten müsse. Selbstverständlich gibt es einen durch die Wahl des Ortes unvermeidlichen Bezug zu dem damals von Achim Preiß kuratierten Ausstellungsteil »Offiziell/Inoffiziell. Die Kunst der DDR«. ⁸ Heute soll gerade gezeigt werden, wie die Diskurslage ebenso wie der Stand der Forschung sich inzwischen verändert haben (vgl. Abschn. IV). Auch ist unsere Generalthese vom Utopieverlust eine ganz andere, als diejenige, die 1999 für ›Weimar I‹ leitend war und durch die damalige Empörung über die kriterienlos erscheinende Bildpräsentation kaum bemerkt worden ist: Konzeptionell hatte Preiß nicht so sehr im Sinn gehabt, die antimodernen, »volkstümlichen« oder populistischen (Ost-)Künste gegenüber einer von ihm gepriesenen Moderne abzuwerten. Vielmehr versicherte er, dazu beitragen zu wollen, »die alten, mittlerweile ritualisierten Kämpfe zu begraben«, denn die »Gestaltung der Zukunft erfordert Mut und Energie, die sich nur aus einer Befreiung von der Geschichte des 20. Jahrhunderts« ergeben könnten. Diese glaubte er, aus der Perspektive des neuen Millenniums insgesamt post-post-modern verabschieden zu können. ⁹ Demgegenüber geht es der jetzt gezeigten Ausstellung einerseits um die Sichtbarmachung des Wandels der künstlerischen Ausdrucksmittel, der Themen und Stilformen innerhalb der 40 Jahre der DDR, andererseits um die in allen Phasen des sozialistischen Staates bestehenden Spannungsbeziehungen im Verhältnis zwischen Staats- und Parteifunktionären auf der einen und Künstlerinnen und Künstlern auf der anderen Seite. Man könnte sagen, dass im sozialistischen Staat trotz der hohen Erwartungen, die an die Künste gestellt wurden und der damit zusammenhängenden Privilegierung der Künstler die Herrschenden nie ganz zufrieden mit diesen gewesen sind und umgekehrt die »Kulturschaffenden« ebenfalls nie ganz mit der staatlichen Obrigkeit. Aber solche Differenzierungen werden leicht übersehen, weil allein schon die Nennung der DDR oder Weimars bei sehr vielen Menschen Denkblockaden hervorruft.

2. DDR-Kunst als Negativformel

Der zweite Kritik-Topos ist gespeist aus der Angst vor der Einordnung allen – auch des eigenen – künstlerischen Schaffens in die »DDR-Kunst«. Dieser Begriff meint von Staat und Einheitspartei erwünschte, geförderte und teilweise auch in Kampagnen wie dem »Bitterfelder Weg« durchgesetzte Kunstwerke und deren Präsenz im öffentlichen Raum und bis in die Schulbücher hinein. Auch gehört der ›kulturfeudalistische‹ Akademismus

ABB 001 Blick in den DDR-Teil der Ausstellung »Aufstieg und Fall der Moderne«, Rotunde, Weimar, Mehrzweckhalle, 1999

ABB 002 Eingang zur Ausstellung »Kunst in der DDR«, Neue Nationalgalerie Berlin, 2003

7 – Vgl. zu weiteren der wenigen Ausstellungen von NS-Kunst in der Bundesrepublik: Kunst im 3. Reich. Dokumente der Unterwerfung, Ausst.-Kat. Frankfurter Kunstverein v. 15.10.–8.12.1974, Frankfurt am Main 1974; Stefanie Poley (Hg.): Rollenbilder im Nationalsozialismus. Umgang mit dem Erbe, Ausst.-Kat. Kunsthistorisches Institut der Rheinischen-Friedrich-Wilhelms-Universität Bonn 1991, Bad Honnef 1991. Für die Hinweise auf diese Ausstellungen danke ich Sabine Behrenbeck (Köln).
8 – Achim Preiß selbst hat seine Ausstellung rückblickend kommentiert; vgl. Ders.: Die Debatte um die Weimarer Ausstellung »Aufstieg und Fall der Moderne«. In: Kunstsammlungen zu Weimar (Hg.): Der Weimarer Bilderstreit. Szenen einer Ausstellung. Eine Dokumentation, Weimar 2000, S. 9–25 und Ders.: Erinnerungen an die Ausstellungen »Aufstieg und Fall der Moderne« 1999 in Weimar. In: Rehberg/Kaiser, Bilderstreit (wie Anm. 2).
9 – Achim Preiß: Abschied von der Kunst des 20. Jahrhunderts [Begleitbuch zur Ausstellung], Weimar 1999, bes. S. 204 f.



ABB 003 Herbert Kitzel,
Am Strand, 1950,
Privatbesitz, Berlin

10 — Günter Grass: Sich ein Bild machen. In: Zeitvergleich. Malerei und Grafik aus der DDR, Ausst.-Kat. Kunstverein Hamburg 1983/84, später u.a. in Stuttgart, Hamburg o.J. [1983], S. 12.

11 — Vgl. Hans-Ulrich Wehler: Deutsche Gesellschaftsgeschichte. Bd. 5: Bundesrepublik und DDR 1949–1990, München 2008, S. 424 f. u. S. XVf.

12 — Siegfried Gohr: Die DDR-Kunst war nur ein Nebenkriegsschauplatz. Gegenrede an die Kritiker der Berliner Ausstellung »60 Jahre/60 Werke«.

In: Die Welt v. 2.6.2009.

13 — Axel Hecht, Alfred Welti: »Ein Meister, der Talent verschmähnt«. Interview mit Georg Baselitz. In: art. Das Kunstmagazin 12 (1990), H. 6, S. 45–72, S. 70.

dazu, welcher ›Autodidakten‹ als durch Diplom und Steuernummer nicht geadelte Künstler überhaupt erst entstehen ließ. Während man im sozialistischen Staat selbstverständlich stolz auf die Leistungen der DDR-Kunst gewesen war, soll es sie rückblickend gar nicht gegeben haben. Wohl auch deshalb gilt Vielen als ausgemacht, dass Kunst aus der DDR, all ihren Variationen zum Trotz, insgesamt »provinziell« sei. Tatsächlich zeigt sich hier ein gravierender Unterschied zwischen West- und Ostdeutschland: Zwar gab es auch in der alten Bundesrepublik regionale Prägungen künstlerischer Arbeit. Aber durch die Selbstabschließung der DDR blieben die wichtigsten Kunstorte in viel höherem Maße definierende Bezugspunkte für die Besonderheiten des dort Geschaffenen. Es lässt sich dies beispielsweise deutlich an der Differenz des Umfeldes der Kunsthochschulen in Leipzig, Dresden, Halle-Giebichenstein und Berlin-Weißensee ablesen. Wenn Günter Grass gemeint hatte, die im sozialistischen Staat entstandene Kunst sei »die deutschere«,¹⁰ so gilt das auch für den Gegensatz von Regionalität auf der einen und globaler Entgrenzung auf der anderen Seite der innerdeutschen Grenze.

Dieser vermeintlichen Marginalität entspricht eine, von dem Historiker Hans-Ulrich Wehler oft wiederholte Formel, wonach die gesamte DDR-Existenz nur eine »Fußnote« der Geschichte gewesen sei.¹¹ Der frühere Kölner Museumsdirektor und Mitkurator der 2009 in Berlin gezeigten Ausstellung »60 Jahre 60 Werke«, Siegfried Gohr, bestand darauf, dass DDR-Kunst »wirklich nur ein Nebenkriegsschauplatz« sei, während die »Kraft und Ausstrahlung [der] [...] Kunst der Bundesrepublik heute Weltgeltung erfährt«.¹² Georg Baselitz hatte das vereinfachend so ausgedrückt: »Deutschland [war] zweifach, und bei den Künstlern war der malende Teil im Westen, ist in den Westen gegangen oder gegangen worden«.¹³

Die auch durch derlei Pauschalisierungen inzwischen in Verruf geratene Formulierung »DDR-Kunst« ist insofern tatsächlich problematisch, als sie suggerieren könnte, alle künstlerische Arbeit sei mit einer politisch gelenkten Einheitskunst gleichzusetzen, wie das heute oft geschieht. Dagegen hat sich die sachlichere Bezeichnung »Kunst in der DDR« durchgesetzt, denn selbst in der Ulbricht-Ära gab es nicht nur gegenständliche Arbeiten oder gar Werke des Sozialistischen Realismus – und selbst letztere waren keineswegs nur von oben befohlen.

Überdies hat auch die Weimarer Ausstellung von 1999 durchaus daran erinnert, dass es in SBZ und DDR anfangs Anknüpfungsversuche an die Bauhaus-Tradition und die

künstlerische Abstraktion oder den Expressionismus gegeben hatte. In der gegenwärtigen Ausstellung zeigen die Räume »Weimar 1946–1949« und »Nagelprobe Moderne: Halle« den Neubeginn einer solchen sozialistischen Moderne, der allerdings unter dem Druck des von der sowjetischen Besatzungsmacht ausgelösten Formalismusstreites¹⁴ schon nach kurzer Zeit durch die Vertreibung der Künstler aus den Hochschulen oder oft sogar aus dem Land jede Wirkungsmöglichkeit entzogen wurde. **ABB 003**

Zum Verständnis muss man sich die damaligen politischen Konstellationen vergegenwärtigen: In den beiden deutschen Staaten entwickelten sich einander schroff entgegengesetzte Kunstdoktrinen und Geltungskünste in einer Weise, wie sie nur aus der weltpolitischen Konstellation des Kampfes zweier Gesellschaftssysteme verständlich sind: Sozialistischer Realismus versus »Weltsprache der Abstraktion.«¹⁵ Auf beiden Seiten richtete sich das politisch und ideell gegen die nahe Vergangenheit der nationalsozialistischen Unterdrückungs- und Vernichtungspolitik auch im Bereich der Kultur, wenn gleich deren Stilmittel und erklärter Anti-Modernismus sich mit dem Programm einer sozialistisch-»volkstümlich«, später »volksverbunden« sein müßenden Ästhetik vielfach berührten. In den beiden durch den Eisernen Vorhang geteilten Staaten während des Kalten Krieges trieben die normativen Unterschiede sich gegenseitig ins Extrem. Auf beiden Seiten entstand eine Doktrin des gelten sollenden Stils, der hier wie dort mit »Fortschrittlichkeit« gerechtfertigt wurde, indem man die Leitideen der jeweils »feindlichen« Kunstauffassung verwarf oder teilweise geradezu verdammt. Die Kehrseite war in Ost und West die ungebremste rhetorische Emphase für das je eigene Konzept.

Übrigens hat Arnold Gehlen die kunstsoziologisch interessante These aufgestellt, dass die Ächtung der abstrakten Kunst in der Sowjetunion zugleich die moderne westliche Malerei entpolitisiert habe: »Damit wurde die Kunstrevolution von den politischen Nebengeräuschen befreit, d.h. in die bloße Kunstimmanenz hineingezwungen«, woraus umgekehrt als »Reaktion auf das von dort aus zerschnittene Tisch Tuch« auch »der Haß der westlichen Kunstexperten gegen den dogmatischen sowjetischen Realismus« resultiere.¹⁶

Mit Blick auf diese Vergangenheit ergibt sich heute die Paradoxie, dass die so häufig vollzogene Gleichsetzung aller künstlerischen Arbeit in der DDR mit den staatlichen Doktrinen und deren Repräsentanten – etwa den einstmaligen hofierten »Staatskünstlern«¹⁷ oder aller Auftragskunst – nachträglich beglaubigt, was alle diktatorisch-totalitär-autoritären Gleichschaltungs-Systeme sich wünschen und letztlich doch nicht gänzlich durchsetzen können, nämlich die vollständige Determination der Gesellschaft durch deren politisches Zentrum. Den einen dient das zur (nicht selten selbstgerechten) Stigmatisierung von Gegnern, den anderen zur Selbstexkulpation.

Aber das gesellschaftliche Leben vollzieht sich auch im Bereich der Kultur zumeist widersprüchlicher: Überall gibt es Anpassung, Halbdistanz, ein Mitmachen in der Hoffnung auf Eigenbestimmung oder die Verhinderung des Schlimmeren, auf Erfolge und Misserfolge, von denen vor allem die letzteren allein »dem System« zugeschrieben werden. Auch gab es in der DDR ganz unterschiedliche Künstlertypen, von denen die wichtigsten hier nur kurz benannt seien: erstens »kommunistische ›Überzeugungskünstler‹«, die oft von den Nazis verfolgt, von der erneuten doktrinar DDR-Kunstpolitik tief enttäuscht waren; zweitens »Funktionärskünstler«; drittens »Staatskünstler«, d.h. wenige privilegierte und herausgehobene Repräsentanten des künstlerischen Schaffens; viertens »Erfolgskünstler« als diejenigen, die unter verschiedenen (oder allen) Systembedingungen eine besondere Anerkennung finden; fünftens die durch die Restriktionen des Professionszugangs erzeugten »Autodidakten«; sechstens die »Abweichler/Oppositionellen/Dissidenten« **ABB 004**; siebtens die »Exilierten«, ganz gleich ob sie ausgebürgert wurden oder selbst einen »Ausreiseantrag« stellten; achtens die (in allen Systemen die Mehrheit stellenden) »angepassten ›Autonomen‹« und »unpolitischen Pragmatiker«; neuntens die »jungen Autonomen«, von denen viele nicht mehr provozieren, Partei und Staat nicht mehr verändern, sondern in Rückzugswelten leben wollten; dieser subversive Typus gilt in jeder Gesellschaft als besonders anstößig.¹⁸ Schon diese Ausdifferenzierung von Haltungen und Reaktionen auf die gegebenen Verhältnisse sowie von Rollenmustern künstlerischer Existenz sollen deutlich machen, dass die einfache Zurechnung als sich in den Verhältnissen einrichtend oder kompromisslos gegen sie stehend empirisch nur in Grenzfällen aufgeht.



ABB 004 Christine Schlegel, Tanzperformance »Strukturen« mit Fine Kwiatkowski als Aktrice und Film »Strukturen I«, 8 mm, 1984

14 – Vgl. auch Karl-Siebert Rehberg: Die verdrängte Abstraktion. Feind-Bilder im Kampfkonzept des »Sozialistischen Realismus«. In: Ders., Paul Kaiser (Hg.): Abstraktion im Staatssozialismus. Feindsetzungen und Freiräume im Kunstsystem der DDR, Weimar 2003, S. 15–64.

15 – Vgl. z. B. Laszlo Glozer: Westkunst. Zeitgenössische Kunst seit 1939, Ausst.-Kat. Museen der Stadt Köln in den Kölner Messehallen v. 30.5.–16.8.1981, Köln 1981, S. 178.

16 – Vgl. Arnold Gehlen: Zeit-Bilder. Zur Soziologie und Ästhetik der modernen Malerei [zuerst 1960]. In: Ders.: Gesamtausgabe. Bd. 9. Hg. v. Karl-Siebert Rehberg, Frankfurt am Main 2012, S. 211 f.

17 – Vgl. zum umstrittenen Begriff des »Staatskünstlers«: Karl-Siebert Rehberg: »Formalist«, Verbandspräsident, »Sündenbock«. Willi Sitte als »Staatskünstler« in der »Konsensdiktatur«. In: G. Ulrich Großmann (Hg.): Politik und Kunst in der DDR. Der Fonds Willi Sitte im Germanischen Nationalmuseum, Nürnberg 2003, S. 76–93, bes. S. 85–89.

18 – Vgl. Karl-Siebert Rehberg: Vom Kulturfeudalismus zum Marktchaos? Funktionswandlungen der bildenden Künste nach dem Zusammenbruch des Staatssozialismus. In: Jürgen Schweinebraden Frhr. v. Wichmann-Eichhorn (Hg.): Blick zurück im Zorn? Die Gegenwart der Vergangenheit. Bd. 1, Niedenstein 1998, S. 195–223, bes. S. 217–221.

19 — Vgl. Rehberg/Kaiser, Bilderstreit (wie Anm. 2).
 20 — Vgl. Baselitz in: Hecht, Meister (wie Anm. 12) sowie Leserbrief von Gerhard Richter in: art. Das Kunstmagazin 12 (1990), H. 7, S. 6.
 21 — Vgl. Frank Schirrmacher: »Dem Druck des härteren, strengeren Lebens standhalten«. Auch eine Studie über den autoritären Charakter: Christa Wolfs Aufsätze, Reden und ihre jüngste Erzählung »Was bleibt«. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung v. 2.6.1990; Ulrich Greiner: Die Deutsche Gesinnungs-ästhetik. Noch einmal: Christa Wolf und der deutsche Literaturstreit. In: Die Zeit, Nr. 45 v. 2.11.1990; Ders.: Keiner ist frei von Schuld. Deutscher Literaturstreit: Der Fall Christa Wolf und die Intellektuellen. In: Die Zeit, Nr. 31 v. 27.7.1990 sowie Thomas Anz (Hg.): »Es geht nicht um Christa Wolf«. Der Literaturstreit im vereinten Deutschland, München 1991.
 22 — Vgl. beispielsweise den Protest von Michael Morgner (»Unkunst besudelt Haus der Moderne«. In: Mitteldeutsche Zeitung v. 20.4.2011) gegen die geplante partielle Ausstellung von Werken aus der Kunstsammlung der früheren Sowjetisch-Deutschen Aktiengesellschaft Wismut im Haus der Archäologie (ehemaliges Kaufhaus Schocken) in Chemnitz sowie dazu: Die Hofmaler der Wismut. Interview mit Karl-Siegbert Rehberg zur Frage: Ist das Kunst – oder kann das weg? In: Freie Presse v. 29.4.2011.
 23 — Vgl. Walter Hochreiter: Vom Musentempel zum Lernort. Zur Sozialgeschichte deutscher Museen 1800–1914, Darmstadt 1994 und zu neueren Problemen und Tendenzen in der deutschen Museumslandschaft: Karl-Siegbert Rehberg: Hort der Materialität in einer virtualisierten Welt. Überlegungen zu Chancen und Misere einer kulturellen Erfolgseinstitution. In: Bernhard Graf, Volker Rodekamp (Hg.): Museen zwischen Qualität und Relevanz. Denkschrift zur Lage der Museen, Berlin 2012, S. 17–32.
 24 — Vgl. zu diesem Begriff: Karl Mannheim: Beiträge zur Theorie der Weltanschauungs-Interpretation [zuerst 1923]. In: Ders.: Wissenssoziologie. Auswahl aus dem Werk. hg. v. Kurt H. Wolff, Berlin/Neuwied 1964, S. 91–154, bes. S. 104, wo drei »Sinnschichten« unterschieden werden, nämlich der »objektive Sinn« (bei Kunstwerken nochmals zu differenzieren in Bezug auf Sujet und Gestaltung), der »intendierte Ausdruckssinn« und der »Dokumentsinn«.
 25 — Vgl. Eckhart Gillen: Feindliche Brüder? Der Kalte Krieg und die deutsche Kunst 1945–1990, Berlin 2009.
 26 — So der Dresdner Maler Eberhard Göschel in einem Brief an den Verfasser vom 16.4.2012.

3. Gab es »Kunst« in der DDR?

Der dritte Kritik-Topos dürfte – weil es um die Sakralisierung eines ganzen Handlungsfeldes geht (vgl. Abschn. III) – der fundamentalste und wirksamste sein, nämlich die Frage, ob es in der DDR überhaupt »Kunst« gegeben habe und was dieser dann zuzurechnen sei. Seit dem Beginn des Bilderstreits¹⁹ durch die groben Worte von Georg Baselitz und die etwas höflichere, aber uneingeschränkte Zustimmung von Gerhard Richter²⁰ ist das (Vor-)Urteil weit verbreitet, in der DDR habe es »Kunst« nicht geben können. Das beruht auf der Gleichsetzung von Kunst mit »autonomer« Kunst und spricht diesen Ehrentitel – zumindest für die heutige Zeit – etwa auch jedweder Auftragskunst ab (aber doch wohl nur einer bestimmten Sorte von Auftraggebern, zum Beispiel Staatsfunktionären, will sagen, dass der Auftrag zur Ausgestaltung einer großen Installation oder Wandmalerei in einer Bank kaum in gleichem Maße als desavouierend angesehen würde). Nach dem Zusammenbruch der DDR hatte es eine vergleichbare Auseinandersetzung 1990 im Bereich der Literatur gegeben. Auch hier war nach dem überraschenden »Fall der Mauer« zuweilen mit enttäuschem Erstaunen festgestellt worden, in welchem Maße selbst eine mutige Autorin wie Christa Wolf rückblickend doch als relativ angepasst und sogar privilegiert angesehen werden konnte.²¹ Aber bei allen nachträglichen Vorwürfen und »Entzauberungen« wurde im literarischen Feld – selbst wenn manche Autoren und Werke nun nicht mehr als so aufregend erschienen wie in Zeiten der deutschen Teilung – doch nie infrage gestellt, dass es sich um (schöne) Literatur handele. Demgegenüber ist es im Bilderstreit bis heute zum Klischee geworden, den Kunstcharakter vieler Werke aus der DDR zu bestreiten, ja sogar wieder von »Unkunst« zu sprechen.²²

Damit stellt sich bei der Planung jeder Ausstellung sofort die Frage danach, ob sie – wenn sie die gesellschaftlichen Rahmenbedingungen der Kunstwerke und ihrer Aneignung ausdrücklich thematisieren will – überhaupt als *Kunstaussstellung* möglich sei. Es scheint, als könnten nur die, nicht nur restauratorisch, sondern auch von jedweden geschichtlichen Kontexten gereinigten Werke legitim in die Musentempel gelangen, von denen man doch spätestens seit den 1960er Jahren gefordert hatte, dass sie (auch) »Lernorte« sein sollten.²³ Allenfalls sei es historischen oder kulturgeschichtlichen beziehungsweise -wissenschaftlichen Ausstellungen erlaubt, ihren »Dokumentsinn«²⁴ durch Bildmaterialien zu illustrieren, die zwar aus dem Zusammenhang der Künste genommen sein mögen, aber dann nicht mehr als Kunstwerk fungieren. Das ist jedoch eine zu schlichte Aufteilung.

Besonders in der Epoche ständiger künstlerischer Innovationszwänge lässt sich nicht einfach mehr unterscheiden, was letztlich »Kunst« genannt werden könne. Jedenfalls ist es merkwürdig genug, dass heute »jeder« zu wissen meint, dass alles »Kunst« sei, was im Kunstmarktsystem oder in den Kunstinstitutionen gezeigt, diskutiert, gekauft oder verworfen wird. Demgegenüber müssen sich selbst traditionell gemalte Bilder, wie die von Werner Tübke **ABB 005**, sogar von Kennern die Frage gefallen lassen, ob es sich dabei denn tatsächlich um Kunstwerke handele oder bloß um Illustrationen nach Geschmack und Wunsch der Mächtigen (die, von den meisten Kunstfreunden unbeanstandet, immerhin für Jahrhunderte der künstlerischen Perspektivenvielfalt die Perspektive vorgegeben hatten).

Auch hier haben wir es mit einer Besonderheit der deutschen Situation zu tun. Alle diese mit Geltungsansprüchen verflochtenen Diskurse finden auf dem Kampfplatz (um mit Eckhart Gillen zu sprechen) »feindlicher Brüder«²⁵ statt und dies in zweifacher Frontstellung, nämlich einmal im Verhältnis zwischen West- und Ostdeutschland als einer ganz neuen Sicht auf die einstmaligen »Brüder und Schwestern«, zum anderen zwischen den aus der DDR stammenden nonkonformen Künstlern und jenen, die vorwiegend immer nur »Staatskitsch« erzeugt hätten.²⁶

Plant man nun – besonders nach der Kette von »Bilderstreit-Ausstellungen« – eine museale Präsentation, in der nicht nur die Einzigartigkeit jedes Werkes, sondern auch dessen Einbettung in die Kunstentwicklung in der DDR gezeigt werden soll, so treten alle diese Bedenken sofort und vehement auf den Plan. Von der Seite der unangepassten und renitent gewordenen Künstler kann sich das bis zu dem Kommentar steigern, man plane in Weimar im Jahre 2012 wohl die »XI. Kunstaussstellung der DDR«,²⁷ während auf der anderen Seite sofort das Klischee bemüht wird, man könne ohnehin nicht ver-



ABB 005 Werner Tübke, *Europa*, 1958,
Panorama Museum, Bad Frankenhausen

meiden, dass – zumindest in der öffentlichen Wahrnehmung – wiederum die Erledigung eines gesamten Bildbestandes absichtsvoll inszeniert werde. Und schließlich fehlt dann auch nicht der Vorwurf, das Ganze diene der Affirmation des sozialistischen Staates, der als Kunstmäzen und Sinn-generator gegenüber den heutigen Verhältnissen positiv herausgestellt würde.

Was in der, im Staatssozialismus erzwungenermaßen eingeübten Konfrontationswahrnehmung zwischen offizieller und gegenkultureller Kunst habitualisiert wurde, setzt sich nicht selten unreflektiert fort. Dahinter steht der moralische Konflikt innerhalb der damals herrschenden Verhältnisse. Dort gezeigter Mut ebenso wie Beharrlichkeit gegenüber den rigiden Beschränkungen sollen nicht in Vergessenheit geraten. Auch sollen die einst hofierten Künstler nicht weiter allein im Lichte stehen, nachdem die Gesellschaft, in der sie ihre Erfolge erreicht hatten, längst untergegangen ist. Ebenso mischt sich in dieses Unbehagen gegenüber einer unverändert starken Präsenz in der DDR geschätzter (aber deshalb nicht schon schlechter) Bildwerke auch die ›tragische‹ Situation, dass Viele, die in der DDR an avantgardistischen, zumindest ›modernen‹ künstlerischen Formen unbeirrt festgehalten hatten und nach der Wiedervereinigung hoffen konnten, dass ihre Arbeit nun mit Beifall bedacht werden müsste, mit Bitterkeit erkannten, dass sie dem westlichen Kunstsystem etwas nachlieferten, was dort seit Jahrzehnten schon durchgesetzt und in seiner Geltung bereits relativiert worden war. Das macht verständlich, dass die damals in ihren Möglichkeiten begrenzten, nicht selten auch unterdrückten Künstler die offizielle Parole der SED-Funktionäre, avantgardistische Künste, gar Aktionsformen wie Performances oder Mediecollagen, könnten als »Kunst« ja wohl kaum anerkannt werden, jetzt umkehren: nun wird von ihnen das einstmals offiziell Geschätzte als Nicht-Kunst gebrandmarkt.

Versucht man einen, gegenüber den schwierigen Lebenssituationen in der Diktatur nicht ignorierenden und doch analytisch-distanzierenden Standpunkt einzunehmen, so zeigt sich, dass jede Idee und jeder Gegenstand unseres Handelns auf bestimmten Existenzbedingungen beruhen, also – wie der Wissenssoziologe Karl Mannheim das ausgedrückt hatte – »seinsgebunden« sind.²⁸ Daraus ergibt sich auch, dass eine Systembindung keineswegs nur für die Repräsentanten oder größten Nutznießer einer politischen oder gesellschaftlichen Lage, sondern auch für die Opponenten und die sich in eine Halbdistanz zu den sie umgebenden politischen Realitäten setzenden Menschen besteht. Das muss man sich vergegenwärtigen, wenn man ein realistisches Bild von den Kunstverhältnissen und, durch sie hindurch gesehen, den gesellschaftlichen Rahmenbedingungen gewinnen will.

27 – Die wahrscheinlich für 1992/1993 geplante »XI.« wäre als Neuerung eine themenstrukturierte Regieausstellung geworden. Auch wurde in der im Mai 1988, also ein Jahr vor der Friedlichen Revolution eingesetzten Planungsgruppe diskutiert, wie die Interessen der regionalen Malerschulen und die Proportionsansprüche der bislang vernachlässigten peripheren Bezirksverbände deutlicher einzubeziehen seien als in den zehn vorangegangenen Kunstausstellungen, in denen vor allem die sächsischen Akademiestädte und Berlin dominiert hatten. Bernd Lindner, damals Mitglied der Arbeitsgruppe »Planung der XI. Kunstausstellung«, hat mir dazu Materialien zur Verfügung gestellt; vgl. auch die im VBK-Archiv lagernden Unterlagen der Arbeitsgruppe (u.a. SAdK, VBK-Archiv, ZV, Sign. 5251) sowie Karl-Siegbert Rehberg: Künstlerische Leistungsschau und ästhetischer ›Vorschein‹. Die zehn Zentralen Kunstausstellungen der DDR in Dresden. In: Jahrbuch der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden. Berichte, Beiträge 2010 [Jubiläumsband zur 450-Jahrfeier], Dresden, Bd. 36 (2012), S. 214–225.
28 – Vgl. Karl Mannheim: Wissenssoziologie. In: Alfred Vierkandt (Hg.): Handwörterbuch der Soziologie, Stuttgart 1931, S. 659–680, S. 659.

Im Zusammenhang mit der Vorbereitung unserer Ausstellung wurde mir bei der Diskussion über die Ausleihe des zum bildhaften Leitmotiv der Ausstellung gewordenen Gemäldes *Sturz des Ikarus II*, die Frage gestellt, ob dessen Schöpfer Wolfgang Mattheuer überhaupt zur DDR gehört habe. Allerdings wurde gleich hinzugefügt, was für viele Menschen gelten mag, dass er und seine Frau (»aus Verantwortung«) nie erwogen hätten, den sozialistischen Staat zu verlassen. So gehörten also durchaus etablierte, aber kritische und sogar in radikaler Weise dissidentische Akteure sehr wohl zu den Verhältnissen, die sie verbessern oder verändern wollten und sind nachträglich nicht in einem luftleeren Raum bloßer Kunstverhältnisse anzusiedeln.

III. Kanonisierende ›Eigengeschichte‹²⁹ der Künste

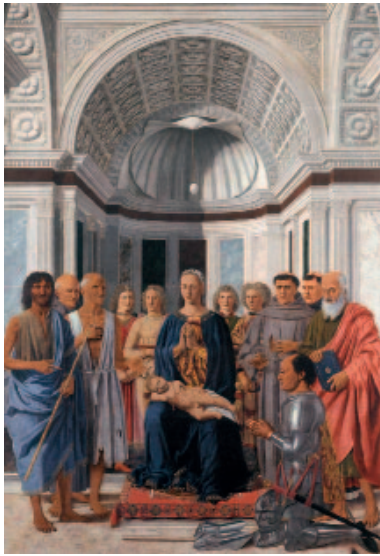


ABB 006 Piero della Francesca, *Madonna mit Heiligen und Federico da Montefeltro*, 1472–1474, Pinacoteca di Brera, Mailand

Das allerdings geschieht oft auch ohne den Zusammenbruch eines Gesellschaftssystems. Das kunsthistorische, mit den Autonomisierungsansprüchen ihres Gegenstandes verbundene Wissen über ein enormes Feld kanonischer Werke und der dazugehörigen Künstlerbiographien und Werkgenesen mit seinen reichhaltigen Vergleichs- und Verbindungskriterien und der analytischen Annäherung auch weit auseinanderliegender Artefakte begründet eine Verfügung über die ›Welt der Künste‹, die nicht selten auf einer ästhetisch-normativ konstruierten ›Eigengeschichte‹ zu beruhen scheint. Offenbar ist diese mit vielfältigen Rückprojektionen eines heutigen Verständnisses von »autonomer« Kunst verbunden und aus der Selbstbehauptung der Künstlerinnen und Künstler gegenüber institutionellen Zumutungen von außen und der damit verbundenen Ethisierung der Eigenständigkeit heraus durchaus verständlich. Auch ist der Aufstieg der bildenden Künste seit der Renaissance gegründet gewesen auf deren Theoretisierung, auf den Anspruch, sich über die Handwerker zu erheben und die eigene Tätigkeit den artes liberales zuzuordnen. Verbunden mit dem Einzigartigkeitsanspruch der auf einem *disegno* beruhenden Schöpfungen, und durch den romantischen Geniemythos nochmals gesteigert, hat sich eine Aura des Besonderen, von der profanen Welt Abgehobenen entwickelt, die den ontologischen Bruch zwischen der Wirklichkeit und ihrer künstlerischen Sublimation radikalisiert. Es bestimmt dies auch philosophische Erörterungen über die Aufgaben und Möglichkeiten autonomer Kunst, etwa bei Theodor W. Adorno.³⁰

Nicht ist zu bestreiten, dass es für jeden Bereich des menschlichen Lebens spezifische Kriterien, Normierungen und Kommunikationsformen gibt³¹ und dass die Autonomisierung der Künste in Verbindung mit dem Marktsystem, aber auch der Garantie ihrer Freiheit in den rechtstaatlichen Verfassungstexten und -wirklichkeiten, dass also eine Verknüpfung von Autonomie und Kunst für uns alternativlos erscheint. Aber für eine historische Rekonstruktion, und betreffe sie auch die Zeitgeschichte, kann dies der einzige Leitfaden doch nicht sein.

Deswegen ist Skepsis geboten, wenn zum Kunstwerk nur werden soll, was von jeder Erdschwere und den Belastungen der realen Herrschafts- und Kampfgeschichte der Menschheit befreit ist. Eine derart unhinterfragte Perspektive kann nicht nur für Ausstellungen mit Kunstwerken aus der DDR, sondern auch für Galeristen prekär werden, wenn beispielsweise einer von ihnen von einem berühmten deutschen Museumsdirektor zu hören bekam, dass er Bilder aus der untergegangenen DDR, solange er sie in öffentlichen Diskursen und Ausstellungen in ihren zeitgeschichtlich-politischen Zusammenhang gestellt sehe, für seine Sammlung nicht ankaufen werde, denn diese brauche »Kunst«.

So scheint Kunst erst zu erblühen, wenn die jeweilige Gegenwart lange vergangen oder nur noch legendenhaft verfügbar ist. Erst wenn wir von der realen Herrschaft und den Verbrechen etwa eines Federico da Montefeltro **ABB 006**, des Sforza-Herzogs von Mailand »Il Moro« oder Karl V. nur wenig noch wissen und das Wenige oft genug durch den Spiegel der Künste, könnten die Werke Piero della Francescas, Leonardos oder Tizians als purifizierte Kunstwerke genossen werden. Die Kontexte wandern dann in die Forschung und die Anmerkungsfriedhöfe der Spezialisten ab oder werden allenfalls für die kriminalistische Entschlüsselung von populären Bildern wieder herangezogen, jetzt aber selbst durch die Kunst geandelt: zum Beispiel in Carlo Ginzburgs Piero-›Ausgraben‹ oder Bernd Roecks ›Krimi‹ über den Herzog von Urbino.³²

29 — Spezielle Konstruktionen der Geschichte gehören zu jedem Institutionalisierungsprozess, so auch in der Herausbildung wissenschaftlicher Disziplinen; vgl. zum Begriff »Eigengeschichte«: Karl-Siebert Rehberg: Institutionelle Analyse als historische Komparatistik. Zusammenfassung der theoretischen und methodologischen Grundlagen und Hauptergebnisse des Sonderforschungsbereiches 537 »Institutionalität und Geschichtlichkeit«. In: Gert Melville, Karl-Siebert Rehberg (Hg.): Dimensionen institutioneller Macht. Fallstudien von der Antike bis zur Gegenwart, Köln/Weimar/Wien 2012, S. 417–443, S. 433–436.

30 — Theodor W. Adorno: Gesammelte Schriften. Bd. 9: Ästhetische Theorie, Frankfurt am Main 1970.

31 — Vgl. zu einer gesellschaftstheoretischen Deutung der künstlerischen Autonomie im Rahmen gesellschaftlicher Ausdifferenzierungsprozesse: Niklas Luhmann: Die Kunst der Gesellschaft, Frankfurt am Main 1995, bes. S. 215–300.

32 — Vgl. Carlo Ginzburg: Erkundungen über Piero. Piero della Francesca, ein Maler der frühen Renaissance. Mit einer Einf. v. Martin Warnke, Frankfurt am Main 1994 sowie Bernd Roeck: Die Nase Italiens. Federico da Montefeltro, Herzog von Urbino, Berlin 2007.

Der historische Abstand ist also das Entscheidende, während die von Zeitzeugen und ihren Nachfahren noch erlebten Ereignisse und lebendig nachwirkenden Konflikte, Bedrohungen oder Ungerechtigkeiten (entsprechend Friedrich Nietzsches Wort: »Nur was nicht aufhört, weh zu thun, bleibt im Gedächtniss«³³) nicht frei sein können von moralischen Bewertungen. Häufig aber führt das zu vereinfachenden Dualismen, der scheinbar eindeutigen Trennlinie zwischen Tätern und Opfern, zwischen Nutznießern und Benachteiligten. Darin wirkt übrigens auch das Erbe des aufklärerischen Ästhetizismus mit seiner Gleichsetzung von »Gutem, Wahrem und Schönerm« fort, das einst Programm der (Weimarer) bürgerlichen Neugestaltung der Welt gewesen war. Diese Haltung konnte in den kleinstaatlichen, überhaupt »kleinen Verhältnissen« im Deutschland des 18. und frühen 19. Jahrhunderts (vielleicht vergleichbar den späteren in der sich abschließenden DDR) entwickelt werden, also im Gegensatz zu Gesellschaften, die geprägt waren von großer Weltpolitik, wie man von England, Frankreich, später auch den USA und – für viele erschreckend – schließlich sogar von Russland sagen kann. Aber der Gleichklang von Ästhetik und Moralität erweist sich wohl immer nur als eine idealisierende Verbindung von Vorzügen, die in der Wirklichkeit keineswegs zusammengehen müssen. Wenigstens haben uns die Schrecken des 20. Jahrhunderts wieder bewusst gemacht, was immer stimmte: Moralität, »Kultiviertheit«, Bildung etc. und Moral können weit auseinanderfallen – so weh das den Kulturprogrammatikern auch tun mag. Deshalb ist »gute Kunst« noch kein Garant für moralische Integrität und umgekehrt, wenn auch der moralische Überlegenheitsgestus mancher der aus dem Osten gekommenen wichtigen Westkünstler, allen voran Georg Baselitz und dezenter Gerhard Richter, das immer neu suggeriert.

All das mag für die jüngere Generation, etwa die Arno Rink-Schülerinnen und -Schüler der von Judy Lybke genial promoteten »Neuen Leipziger Schule« **ABB 007** oder heutige Absolventen der Kunstakademien kein Problem mehr sein. Wenn man jedoch einen internationalen Star wie Neo Rauch dabei beobachtet, dass er Spuren zu verwischen sucht, die zurückverweisen auf Heisig oder Tübke und auf sein eigenes, vor 1990 geschaffenes Werk, dann ist die Gegenwärtigkeit des Vergangenen doch auch hier noch zu spüren.

Betrachtet man diese unterschiedlichen Motive einer Kunstbestreitung mit Bezug auf bestimmte politische Systeme, dann lassen sich daraus zwei Extrempositionen ableiten, die sich meines Erachtens jedoch gleichermaßen als falsch erweisen: Weder kann man mit dem Soziologen Arnold Gehlen sagen, »Kunst blüht nur in der Diktatur« (wobei dessen Aperçu nicht so zu verstehen ist, dass künstlerische Hochleistungen den totalitären Herrschern zu verdanken seien, vielmehr so, dass die untergründigen und oft lebensbedrohlichen Kämpfe um den zentralen Sinn die inneren Spannungsgrade der Kunstwerke erhöhen und sie zu einer existentiellen Angelegenheit machen). Aber ebenso wenig stimmt die heute gegenüber der Kunst aus der DDR unverdrossen wiederholte Behauptung, wonach es in Diktatur und autoritären Regimes »Kunst« überhaupt nicht geben könne.

IV. Die Antwort der Weimarer Ausstellung 2012

Die Kontextualisierung von Kunstwerken durch Einbeziehung der Bedingungen ihrer Entstehung und Rezeption bedeutet nicht, dass die gezeigten Objekte allein durch eine thematische Sortierung oder bestimmte politische Raster erschlossen würden, so als solle ihnen jeder kunstimmanente Sinn ausgetrieben werden. Die Ausstellung »Abschied von Ikarus« zeigt Werke der bildenden Künste nicht als bloße Illustration der historischen Verhältnisse. Vielmehr werden im Medium der Kunstwerke geschichtliche Zusammenhänge auf eine vertiefte Weise begreifbar, und dies gerade ihrer künstlerischen Eigenheit, Qualität und Aussagekraft wegen. Das ist es, was Theodor W. Adorno mit Georg Wilhelm Friedrich Hegel »Vermittlung« genannt hat, wonach jedes (auch das autonome) Kunstwerk – und dies nicht etwa notwendig thematisch oder in der Einstellung des Künstlers begründet – die bestimmenden Strukturen seiner Zeit in sich trage.³⁴ So handelt es sich also weder um eine reine Kunstaussstellung noch um eine allein kulturgeschichtliche Exposition, vielmehr um den Versuch einer Synthese, durch welche Zeitgeschichte ohne einseitige Kausalitätsannahmen im Medium der Künste sichtbar werden kann.



ABB 007 Meisterschülerklasse von Arno Rink an der Hochschule für Graphik und Buchkunst in Leipzig, 2005

33 – Friedrich Nietzsche: Zur Genealogie der Moral. Zweite Abhandlung: »Schuld« und »schlechtes Gewissen«, Verwandtes. In: Giorgio Colli, Mazzino Montinari (Hg.): Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden, München 1980, S. 291–337, S. 295.

34 – Vgl. Theodor W. Adorno: Thesen zur Kunstsoziologie. Ders.: Gesammelte Schriften. Bd. 10.1: Kulturkritik und Gesellschaft I. Hr. v. Rolf Tiedemann, Frankfurt am Main 1977, S. 367–374.



ABB 008 Bernhard Kretschmar, *Eisenhüttenstadt (Stalinstadt)*, 1955, Museum Junge Kunst Frankfurt (Oder)

ABB 009 Mark Lammert, o.T. (*Wartende*), 1985, Privatbesitz, Berlin

Der Leitgedanke eines Abschieds von den hochfliegenden Plänen des sozialistischen Beginns und die Ermöglichung, aber auch restriktive Kontrolle künstlerischen Arbeitens im »Realsozialismus« werden schon im Eingangsraum an zwei Darstellungen DDR-spezifischer Produktionsorte gezeigt, nämlich in dem nach vorne weisenden *Eisenhüttenstadt (Stalinstadt)* von Bernhard Kretschmar aus dem Jahre 1955 **ABB 008** und Wolfgang Mattheuers Abschiedsbild von der landschaftszerstörenden Braunkohleproduktion aus dem Jahre 1974. Dem folgen in dem Raum »Sozialistischer Realismus I« die Anfänge in den ersten Nachkriegsjahren, in denen – durchaus in unterschiedlicher Qualität – die Selbstentwürfe der neuen Gesellschaft sichtbar werden, Eindrücke von Entrümmern und Wiederaufbau (etwa in Gabriele Mucchis *Tragisches Berlin*, 1955) und erste Arbeiterbilder. Bis 1949 sich zeitlich parallel entwickelnd, wird auch eine ganz andere Ästhetik im Geiste der Überwindung des nationalsozialistischen Kunstzwanges gezeigt, nämlich die in Weimar (eingeschlossen die Bezüge zum Bauhaus) und Halle versuchten Begründungen einer sozialistischen Moderne durch Heinz Tröckes, Hanns Hoffmann-Lederer, Gerhard Altenbourg, Hermann Kirchberger, Ulrich Knispel, Hermann Bachmann, Herbert Kitzel, Kurt Bunge und auch den jungen Willi Sitte. Formexperimente künstlerischer Modernität wurden durch die politischen Beschränkungen in Rückzugsräume abgedrängt, wofür die bisher nie gezeigten, spielerisch-minimalistischen³⁵ Kleinskulpturen Hermann Glöckners aus den 1960er und 1970er Jahren stehen, der durchgängig einen informellen, aber prägenden Einfluss ausübte.

Mit »Sozialistischer Realismus II« wird dann die Verschiebung der Darstellungsformen von Arbeiterinnen und Arbeitern, besonders auch im gewünschten Kollektiv der Brigade, präsentiert, die vom stolzen Beginn bis zur liebenswürdig-ironischen De-Politisierung reichen.³⁶ Im Treppenhaus stehen Bildnisse des Aufstiegs und des Sturzes für die Entfaltung des mit dem Ausstellungstitel umschriebenen Trivialisierungsprozesses



des sozialistischen Projekts. Der nochmalige Höhepunkt nach vorne gerichteter Ideen zeigt sich im Raum »Technokratische Utopie«, welche der eifertigen Übernahme der in der Sowjetunion mit einem nicht enden wollenden (zuweilen auch im Westen beobachtbaren) Planungsoptimismus verknüpften Kybernetik folgte. Man sieht affirmativ wirkende Bilder der neuen Prozesslogiken wie Lothar Zitzmanns schon 1960/61 gemalte *Kosmonauten*, Willi Sittes *Chemiearbeiter am Schaltpult* (1968) oder Josep Renaus, vom mexikanischen Muralismus inspirierten und etwa Halle-Neustadt mit Zukunftsvisionen ausstattende Wandbilder bis hin zu A.R. Pencks versponnenen Zeichensystemen, die sich durchaus an dieser Neuordnung der Welt orientiert haben oder einen Nachklang bei Wolfgang Smy.

Das aber war eng verwoben mit jenen, von Bertolt Brecht ohne zukunftsorientierten Überschwang angekündigten »Mühen der Ebene«,³⁷ sichtbar werdend in Alltagsbildern, deren hintergründiger Realismus (etwa in Uwe Pfeifers *Die Treppe I*, 1983, Horst Sakulowskis *Porträt nach Dienst*, 1976 oder auch in fotografischen Arbeiten von Ulrich Wüst und Claus Bach) gerade in der Suspendierung der großen Zukunftsgeste liegt.

Von geschichtsphilosophischer Selbstzufriedenheit, wie sie in der offiziellen Periodisierungssprache der Parteitage und Fachkonferenzen – für die Künste etwa in der offiziösen Darstellung »Kunst der DDR« von Ullrich Kuhirt³⁸ – formelhaft eingeschliffen war, ist in der Historienmalerei der Leipziger Schule nichts zu spüren, zeigen sich die Bilder doch eher als »Apotheose des Schreckens«,³⁹ wozu Wolfgang Mattheuer 1977 ein Sinnbild schuf und wie es sich in der qualvollen Geschichtsarbeit der Leipzig-Hallenser »Künstlerfürsten«, aber auch von Volker Stelzmann, Hartwig Ebersbach und Hubertus Giebe zeigt; Norbert Wagenbretts 1990, noch im Auftrag der Deutsch-Sowjetischen Freundschaftsgesellschaft gemalte, freche *Sozialistische Ikone* kann dieses Kapitel dann beschließen.

35 – Vgl. Paul Kaiser: Purposeful Alternative Routes. Hermann Glöckner – A lone modernist in the GDR art system. In: Renate Wiehager (Hg.): *Minimalism in Germany. The Sixties/Minimalismus in Deutschland. Die 1960er Jahre* [Daimler Art Collection], Ostfildern 2012, S. 117–125.

36 – Vgl. Paul Kaiser: »Bekennniszwang und Melancholiegebot. Kunst in der DDR zwischen Historismus und Moderne« im vorliegenden Katalog.

37 – Vgl. Bertolt Brecht: *Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe*, Bd. 15, Gedichte 5, 1993, S. 205.

38 – Vgl. Ullrich Kuhirt (Hg.): *Kunst der DDR 1945–1959*, Leipzig 1982 und Ders. (Hg.): *Kunst der DDR 1960–1980*, Leipzig 1983.

39 – Vgl. Karl-Siegbert Rehberg: »Apotheose des Schreckens. Leipziger Geschichtsbilder« im vorliegenden Katalog.



Warum Ikarus? In dem Raum »Melancholische Antike«⁴⁰ verdichten sich die Bilder, die aus einer mythischen Erzähltradition nicht mehr das Selbstbewusstsein heroischer Zeiten, sondern eine reflexive Hintergründigkeit und nicht ohne Trauer erarbeitete kritische Distanz gewinnen. Wolfgang Mattheuer lässt 1972 Sisypchos vor seiner endlos quälenden Arbeit fliehen und Núria Quevedo hat den großen Klagemonolog von Christa Wolfs *Kassandra* mit Radierungen ausgestattet, die auf den Geschlechterkampf ebenso anspielen wie Angela Hampels *Penthesilea* (1987/88). Überhaupt wird die historisch erzeugte Bürde körperlich spürbar, etwa in Arno Rinks *Aeneas* (1986/87). Bernhard Heisig und Wolfgang Mattheuer stellen mögliche Szenarien des Ikarus-Todes dar und am Ende sind nur noch die Requisiten der Überschreitung des Menschenmöglichen zu sehen, wie in Hans-Hendrik Grimmings *Ikarus zu hause* (1978). Spuren eines in den Gegenszenen der DDR-Kunst prominenten intermedialen Projektes von Lutz Dammbeck finden sich in dessen 1987 bis 1997 entstandenen *Herakles-Notizen*.⁴¹

Explizit werden deren Geschlechterrollen und die mit ihnen verbundenen Ansprüche und ambivalenten Verwirklichungsansätze weiblicher Emanzipation in dem Raum »Alter Adam, neue Eva« reflektiert.⁴² Man sieht Paar-Konstellationen in Verschmelzung oder in der Unverbundenheit eines Nebeneinander (etwa Doris Zieglers *Ich bin Du*, 1983/84, Núria Quevedos *Das Paar*, 1976, oder Harald Metzkes Masaccio-Paraphrase von 1978). All das verweist auch auf den kraftvoll in Angela Hampels *Angela und Angelus I–V* dargestellten Kampf der Geschlechter, dessen Unterlaufung vielleicht in Gabriele Stötzers Transvestiten-Fotoserien geahnt werden kann oder sich in Annemirl Bauers heterosexuellen Beziehungsskizzen munter schon vollzogen hat.

Die letzte DDR-Generation der »Autonomen« wird in »Menschenbildern« gezeigt, die den Funktionärsvorstellungen von diesem hehren Begriff wohl kaum mehr entsprechen konnten, etwa Clemens Gröszers 1987 gemaltes *Bildnis A.P.* **ABB 010** und *Anja mit purpurnem Handschuh* (1985) oder Hans-Peter Szyskas *Spinne* (1986). Stand die leuchtende Zukunft am Anfang, zeigt der Raum »Ausbruch und Zerfall«⁴³ Distanzbilder der Abwendung wie in Trak Wendischs *Mann mit Koffer* aus dem Jahr 1983 oder Wolfgang Peukers Mitte der 1980er Jahre gemalte Porträts seiner selbst wie auch seiner Frau *A.P. geboren 1949*. Beide sind vor die Symbole der Abriegelung durch den »antifaschistischen Schutzwall« gestellt, die Frau vor das Brandenburger Tor und der Maler vor eine Hintergrundlandschaft, die durch Mauer und Todesstreifen markiert, wenigstens ein nach Westen fliegendes Flugzeug zeigt. Aber auch Experimentelles ist in den Arbeiten von Thomas Florschuetz oder Cornelia Schleime zu sehen und man spürt das Warten auf ein noch nicht vorstellbares Ende in Mark Lammerts 1985 entstandene *Wartende* **ABB 009** oder Klaus Killischs *Mann vor Mauer* (1988/89). **ABB 399**

Die Vielfältigkeit der Bildwelten mag in dieser Skizze sich bereits abbilden; ergänzt werden sie durch Kabinettspräsentationen mit Arbeiten von Carlfriedrich Claus und Klaus Hähner-Springmühl. Gewiss sind das nur selektive Einblicke in das künstlerische Schaffen innerhalb der DDR, aber eben doch solche, die Zusammenhänge verstehbar machen, das Spannungsverhältnis von unüberwindlicher Stagnation und unabwehrbarem Wandel zeigen und was die Künste darin und dafür bedeutet haben. Insofern erweist sich, dass eine Ausstellung auch über diesen Teil der Kunst- und Gesellschaftsgeschichte eben doch möglich ist.

40 – Vgl. Karl-Siegbert Rehberg. »Melancholische Antike« im vorliegenden Katalog.

41 – Vgl. Kaiser, Bekenntniszwang (wie Anm. 35).

42 – Vgl. Ulrike Bestgen: »Alter Adam« und »Neue Eva«. Tradierte Rollenzuweisungen auf dem Prüfstand« im vorliegenden Katalog.

43 – Vgl. Kaiser, Bekenntniszwang (wie Anm. 35).

ABB 010 Clemens Gröszler, *Bildnis A.P. III*, 1987, Brandenburgische Kulturstiftung Cottbus, KUNSTMUSEUM DIESELKRAFTWERK COTTBUS