

Ans: Schlaglichter. Sammlungsgeschichte(n)
dkw, MJK Frankfurt/Oder, Beeskow 2017

MISSION POSSIBLE

Unsystematische Überlegungen zum Umgang mit sichtbaren und unsichtbaren Kunstwerken aus der DDR

Susanne Altmann

BINNENSICHT

2011 lud mich die Sächsische Akademie der Künste zu einer besonderen Mission ein. Auf Wunsch der Mitglieder der Klasse Bildende Kunst sei es an der Zeit, Kunst, die in der DDR entstanden sei, einer kunsthistorischen Bewertung zu unterziehen. Diese Klasse umfasste damals, neben einigen wenigen weiblichen Mitgliedern wie Gundula Schulze Eldowy oder Cornelia Schleime, ausgesprochen anerkannte Maler. Eberhard Göschel gehörte dazu, Max Uhlig, Michael Morgner oder Ralf Kerbach. Aus den Reihen dieser Vereinigung jedenfalls formierte sich das Bedürfnis, gerade weniger bekannte Positionen endlich einmal, jenseits der immer noch anhaltenden zeitgeschichtlichen Vereinnahmung ostdeutscher Kunst, ihren Weg in den kunstgeschichtlichen Kanon zu bereiten. So jedenfalls verstand ich den Auftrag, der aus einer Reihe von Werkstattsymposien unter dem Titel „Autonomie der Kunst“ bestand. Ich verstand auch, dass dieser Wunsch ausgelöst wurde von einem großangelegten Ausstellungs- und Forschungsprojekt namens „Bildatlas: Kunst in der DDR“. 2009 initiiert von dem Soziologen Karl-Siegbert Rehberg und dem Kulturtheoretiker Paul Kaiser, führte „Bildatlas“ bereits zu Irritationen, noch bevor die eigentliche Stoßrichtung ganz klar war. Meinen Informationen nach ging es den Akademiekünstlern darum, dass man die Deutungshoheit über diese spezielle Phase deutscher Kunstausübung als monopolisiert empfand und überdies zu sehr an soziologischen Fragestellungen orientiert. Wie gesagt, zu jenem Zeitpunkt lagen die abschließenden Resultate noch nicht vor. Man wusste nur vage, dass die Anstrengungen unter anderem in eine Präsentation münden sollten, bei der etwa offiziell akzeptierte und Auftragskunst Seite an Seite mit Arbeiten der Subkultur und jener Künstler gezeigt werden sollte, die sich als unangepasst begriffen. Im Oktober 2012 eröffnete dann in Weimar die Ausstellung „Abschied von Ikarus. Bildwelten in der DDR – neu gesehen“. Aus meiner Perspektive bot sie ein erfrischendes und überraschendes Spektrum an Arbeiten, das es tatsächlich ermöglichte, die politischen Deutungen nur am Rande wahrzunehmen und sich auf die ästhetischen und inhaltlichen Qualitäten zu konzentrieren. Und ja, auch ideologisch stimulierte Kunst war in klugen Konstellationen zu sehen, genauso wie eine lange fällige Darstellung von an der globalen Moderne geschulten Gestaltungen der frühen DDR-Jahre. Diese Nachbarschaften, ob chronologisch oder thematisch enggeführt, erlaubten völlig unaufgeregte Bewertungen. Aus meiner Sicht herrschte ein Klima des Respekts vor künstlerischen Leistungen und ich glaube, dass es sich bei „Ikarus“ auch um einen Abschied von eingefahrenen Rollenbildern handelte. Denn in den Folgejahren kam und kommt

es zu entspannten und gründlichen Auseinandersetzungen, die auch eine jüngere Generation von Experten für das bis dato heikle Thema erwärmen konnte.

Die aktuell in Cottbus, Frankfurt (Oder) und Eisenhüttenstadt vorgestellten „Schlaglichter. Sammlungsgeschichte(n)“ sind ein erneuter Beweis dafür, dass sich der Wind gedreht hat und dass Kunst, die in Ostdeutschland entstand, als natürliches Element europäischer Kunst im zwanzigsten Jahrhundert nicht nur wahrgenommen, sondern auch gewürdigt wird. Zudem scheint gerade ein Bewusstsein dafür zu reifen, dass sich der kunstgeschichtliche „Sonderfall DDR“ in seiner personellen Überschaubarkeit für beispielhafte Analysen eignet – so etwa für die der Grauzonen zwischen Dissidenz und Opportunismus, der Entdeckung ernsthafter avantgardistischer Strömungen, die mehr als nur zeitversetzte Nachbereitungen westlicher Tendenzen sind oder gar interdisziplinärer Kunstformen wie der des Samisdat. Doch zu dieser Gemengelage, eingebunden in die Situation innerhalb des einstigen kommunistischen Lagers, später.

Nun geht es bei den „Schlaglichtern“ ja nicht primär um Überblicksausstellungen, bei denen sich Einzelkunstwerke im Sinne einer bestimmten, kuratorisch gewollten Erzählung zueinander verhalten. Hier wird das Sammeln selbst ausgestellt, ohne die Exponate zu instrumentalisieren. Unerwartete Narrative und Werkzusammenhänge stellen sich ohnedies her. In der maßgeblich von Herbert Schirmer vorzüglich besorgten Auswahl aus dem Beeskower Kunstarchiv finden sich etwa diverse Frühwerke, die das spätere Schaffen einiger Künstler in ein spannendes „Schlag“ Licht setzen. Da ist zum Beispiel jenes realistisch gezeichnete Porträt eines gesetzt ausschauenden Mannes, bei dem nicht zu vermuten wäre, dass Hans-Hendrik Grimmling der Urheber ist. Grimmlings bittere Übersetzungen der griechischen Mythologie in Gleichnisse der, auch physisch empfundenen, gesellschaftlichen Bedrängnis sind weithin bekannt, nicht aber diese Zeichnung, mit der der Kunststudent in den Siebzigerjahren zu beweisen hatte, dass er den akademischen und ideologischen Anforderungen seiner Zeit gewachsen war. In der Auswahl aus den Sammlungen des MJK und dkw. wiederum schließt Grimmlings „Ikarus I + II“ von 1991 sowie „Gevierteltes Bild – Schuld der Mitte III“. von 1982 einen Kreis des Verständnisses. Aus dem Frankfurter Fundus begegnen wir im dkw. dem Gemälde „Polytechnischer Unterricht“, das Harald Metzkes 1959 schuf: Elegante, fast manieristische Kinderfiguren werkeln an Metallteilen herum und wirken wie mit der stilistischen Schraubzwinge in das Sujet gepresst. Da ist nichts zu sehen von dem späteren meisterhaften Eskapismus Metzkes', sondern vermutlich die Nachwirkungen seines Studienaufenthaltes am volkseigenen Betrieb Bergmann-Bor-

sig im Jahr zuvor. Aus der räumlichen Nähe zu einem kantigen, leicht fraktalisierten Bauarbeiterbild (1964) von Willi Neubert ergibt sich keinerlei Wertungsgefälle. Wenn dann noch nach wenigen Schritten die zärtlichen „FreundInnen“ (1950/55) von Metzkes' Lehrer Wilhelm Lachnit auftauchen, sind die Kategorien vollends verwirrt. Derlei sinnstiftende Kollisionen, inszeniert vom Kuratorenteam, bestehend aus Ulrike Kremer (Leitung), Barbara Martin, Carmen Schliebe, Armin Hauer und Jörg Sperling zeigen das beherzte Bedürfnis, Urteile und Klischees zu erschüttern. Wer sich solchen Erschütterungen (vielleicht aus Gründen der weiter unten ausgeführten Gruppenidentität) nicht aussetzen möchte, der geht einer ästhetischen Erhellung verlustig. Doch wieder zurück nach Eisenhüttenstadt, respektive Beeskow, und zu Harald Metzkes: Mit einem Abstand von nur vier Jahren nach seiner polytechnischen Eloge schuf Metzkes den impressionistischen Hauch eines gelben Rosenstraußes; nun als völlig andere Person, möchte man meinen. In das Kunstarchiv gelangte dieses idyllische Kabinettstück aus dem Berliner Sitz des Freien Deutschen Gewerkschaftsbundes (FDGB) beziehungsweise dessen Bundesvorstandes. Diese Information stellt ein Puzzleteilchen bei der Erschließung ostdeutscher Kunstpolitik dar: Die sich nach außen so kämpferisch-proletarisch darstellenden „Parteien und Massenorganisationen“ schmückten das Innere ihrer Institutionsgebäude viel lieber mit derlei bourgeois-ideologiefreien Idyllen, gerne auch Landschaften, als mit Werken, die der propagierten Doktrin genügten. Ein letztes praktisches Exempel für den Wissensgewinn, der sich aus der simultanen Rezeption der drei Sammlungen (besser: der jeweiligen Auswahl) ergibt und zwar anhand der Figur (und den Figuren) des Malers Willi Sitte: Geben wir einmal vor, wir wüssten rein gar nichts über dessen Rolle als Hofmaler des deutschen Sozialismus. „Mann um Mann“ nennt sich die Tuschezeichnung, die aus einem Gästehaus des FDGB stammt und zwei athletische Gestalten beim Raufen zeigt. Die vertikale Komposition mit den Ringenden ist geschickt in das veritable Format von 93 mal 73 Zentimetern eingepasst, die Unruhe der verknöteten Leiber wird von unbearbeiteten Flächen beruhigt und die kleinteilige grafische Binnentextur formiert die Körper und ihre Bekleidung, ohne dass Konturlinien erkennbar wären. Ein großartiges Blatt aus dem Jahre 1965, das gewiss nicht im Auftrag des FDGB entstanden ist und nur wenig früher als das ebenfalls (allerdings in Cottbus) gezeigte Ölgemälde „Doppelporträt Christa und Verena“ (1969). In gewisser Weise wirkt letzteres wie ein Vorbote der neuwildten Figuration, die gut zehn Jahre später im anderen Teil Deutschlands reüssierte. Es beeindruckt als gewagte, wenn auch strukturell etwas ungelöste Bildcollage; auch über die schiere Größe (schließlich ist es ein Sitte) und den Hell-dunkelkontrast vom linken zum rechten Bildteil effektiv wirkend. Mit flackernden Pinselschraffuren wurden die Inkarnate und Oberflächen behandelt und wir sehen, dass dieser sich monomanisch gerierende Großmaler eigentlich ein wunderbarer Grafiker und Zeichner war. Zugegeben, es macht Spaß, das Instrumentarium der Kunstbetrachtung einmal in einem ange-

nommenen Wissensvakuum einzusetzen. Sicherlich darf das nicht die Regel werden, aber doch von Zeit zu Zeit erlaubt sein, denn nur mit derartigen Übungen und Fallstudien (die westdeutschen Experten wie Eberhard Beaucamp oder Karin Thomas schon vor 1989 einiges an Kritik einbrachten) kann sich eine gültige Ikonographie und schließlich Ikonologie herausbilden.

In den drei Präsentationen gibt allein der direkte Augenschein auch Aufschluss über Lehrer-Schüler-Beziehungen oder über offensichtliche Vorbildwirkungen. Im Vordergrund steht hier die heuristische Kapazität der Zusammenschau, und weder nachträgliche Aufwertungen noch Demontagen. Muss man diesen Ansatz immer noch extra betonen? Ja, gerade weil derlei sinnhafte Kollisionen lange als undenkbar galten. Das hatte sowohl mit dem Widerstand von Künstlern und Experten zu tun, jedoch auch mit gründlich verunglückten Unternehmungen wie dem berühmten Weimarer Bilderstreit, der 1999, ausgelöst von der Schau „Aufstieg und Fall der Moderne“, für zahlreiche ostdeutsche Künstler zu Recht zum Langzeittrauma avancierte.

Was können wir in den „Schlaglichtern“ außerdem erfahren? Hier erweist sich die zwar kuratorisch sicher nicht ganz einfache Vorgabe, die Werke nach den Dekaden ihres Eintreffens in den jeweiligen Konvoluten, zu gruppieren, als sehr hilfreich. Zum Beispiel erkennen wir Sammlungstendenzen der Achtzigerjahre, die offenbar mit kulturpolitischen Freiräumen und mit personellen Verantwortlichkeiten zusammenhängen: So wurden 1989 und früher, teils aus Mitteln des DDR-Kulturfonds, wichtige Werke von Hermann Glöckner für Cottbus gesichert. Als symptomatisch für die letzten DDR-Jahre ist wohl auch das Einsickern sogenannter „Problembilder“ in die beiden Museumssammlungen zu bewerten: Uwe Pfeifers „Zum Thema Solidarität“ (1978) gelangte schon 1981 in das MJK, nachdenkliche, unheroische Werke von Doris Ziegler, Norbert Wagenbrett, Hartwig Ebersbach, Clemens Gröszner oder Volker Stelzmann fanden Eingang in die Sammlungen beider Museen. Die künstlerische Fotografie als überregionales Markenzeichen des Standorts Cottbus schlägt sich nicht allein in der Präsenz sozialdokumentarischer Positionen mit Leipziger Wurzeln wie der von Thomas Kläber, Evelyn Richter, Sibylle Bergemann oder Ute Mahler nieder, sondern auch in unkonventionellen Figuren- oder Porträtstudien von Klaus Elle, Thomas Florschütz oder Kurt Buchwald. Die nötige Öffnung für internationale Tendenzen ab 1993 kann sich auf dieser Basis schlüssig vollziehen. Denn neben Arbeiten so namhafter Maler wie Norbert Schwonkowski oder Per Kirkeby werden fotokünstlerische Glanzstücke von VALIE EXPORT, Andreas Gursky oder Barbara Klemm in den Bestand aufgenommen. Am heute seit 52 Jahren existierenden Museum Junge Kunst in Frankfurt zeigt sich ab 1990 und mit Amtsantritt der Direktorin Brigitte Rieger-Jähner eine ablesbare Erweiterung des Ausstellungs- und Ankaufgeschehens; bei letzterem der regelrechte Drang, schmerzliche Lücken des Bestandes aufzufüllen. Zu dieser Einsicht kommt der Betrachter der „Schlaglichter“ mühelos entlang der genannten Dekaden-Struktur. So

finden ab 1990 Werke der Konstruktivisten Wilhelm Müller und wieder Hermann Glöckner Eingang in die Sammlung, zudem mit Arbeiten von Hans Ticha, Willy Wolff und Wolfgang Smy Zeugnisse einer ganz spezifischen Neigung zu ironisierender DDR-Sozialart. Nicht linientreue Malerei taucht auf mit einem „Kopf vor violettem Grund“ (1982) von Neo Rauch, dem „Raucher“ (1987) von Klaus Killisch sowie dem Schlüsselgemälde „8. November 1989“ von A.R. Penck – um nur einige wenige Exempel zu nennen. Ich führe dies verhältnismäßig ausführlich aus, weil ich auch das Fachpublikum nochmals für das Potenzial des gesamten Brandenburger Bestandes sensibilisieren möchte und damit für die Tatsache, dass sich schon rein gedanklich hieraus ein grandioses Panorama ergibt, das die Strömungen, Stile und Tendenzen jener vier Jahrzehnte repräsentativ umfasst. Dieser empirische Effekt freilich stellt sich erst ein, wenn man das Große und Ganze vorgeführt bekommt.

Es sei an dieser Stelle auf die vorbildliche Publikation „Sozialistisch sammeln. Die Galerie Neue Meister Dresden zur Zeit der DDR“ hingewiesen, die 2014 erschien, und zwar als Produkt des oben genannten „Bildatlas“-Projekts. Was wir dort von Chronologien und Statistiken belegt finden, nämlich einen Spiegel des Ankaufsverhaltens der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden, finden wir nun in und für Cottbus, Eisenhüttenstadt (Beeskow) und Frankfurt (Oder) direkt in den Ausstellungsräumen. Beim Vergleich erschließt sich außerdem, dass die Auslegung von Doktrinen in der Kunstprovinz offenbar kreativer und weniger buchstabengetreu gehandhabt werden konnte als in Dresden, wo allein die regelmäßige Ausrichtung der DDR-Kunstaussstellungen für ein anderes Maß an politischer Einflussnahme sorgte.

Wir stellen also momentan einen Aufwind auch in der Rezeption des Sammelns selbst fest. Bis vor kurzem hat es als kulturelle Konstante im Obrigkeitsstaat DDR nur geringes Diskursinteresse auf sich lenken können. Jetzt zeigt sich, dass der forschende Zugriff weit mehr als politisch-zeitgeschichtliche Resultate zu bieten hat. Generell ist es natürlich zu früh, einen Methodenstreit im Umgang mit den ostdeutschen Themen vom Zaun zu brechen, zumal die verschwimmenden Grenzen zwischen Kunst-, Geschichts- und Sozialwissenschaften verlockende Freiräume bilden. In diesen Freiräumen ist meiner Meinung nach ein erhebliches Schwanken zwischen Deduktion und Induktion zu erkennen. So werden Prämissen eines vorgefassten Deutungsschemas hilflosen Einzelfällen übergestülpt, während anderswo die gründliche Analyse des Einzelfalls selten in tauglichen Ableitungen resultiert. Trotzdem bringt uns eine solche ungefestigte Methodik geradezu dialektisch weiter. Innerhalb dieses durchaus kreativen und kontroversen Klimas ist nach einer gewissen Schockstarre während der letzten zwanzig Jahre fachliches Selbstbewusstsein gereift. Dieses Selbstbewusstsein führt aus meiner Sicht auch dazu, heute die geschichtlich bedingten Schwerpunkte der drei brandenburgischen Sammlungen als Alleinstellungsmerkmal zu feiern. Ich glaube nicht, dass dieses Unterfangen vor zehn Jahren

jenen Widerhall bei Publikum, Förderern und Experten gefunden hätte. Vielleicht hat es diesen relativ langen Reifeprozess – nicht nur hinsichtlich der Beforschung des Sammelns – gebraucht, auch wenn seine beträchtliche Dauer von Insidern, ob Künstlern oder Experten, beklagt wurde. Vielleicht fällt der Abschied von einer, salopp gesagt, gewissen Paranoia in Bezug auf das Vergessenwerden auch gar nicht so leicht? Die auf- und abgeklärte Haltung, die wir geschichtlichen Abläufen der ferneren Vergangenheit gegenüber aufbringen, lässt sich leider nicht so einfach auf die Gegenwart übertragen und damit auf das Eingeständnis, selbst Bestandteil bestimmter Kreisläufe zu sein. Springen wir mit dem Ägyptologen Jan Assmann (der seinerseits Maurice Halbwachs' Thesen analysiert) kurz auf die Metaebene des Phänomens: Der Distinktionsgewinn einer Gruppe, die sich durch ein kollektives Gedächtnismuster definiert, muss und wird sich mit fortschreitender Zeit auflösen:

„(die) erinnerten Fakten (werden) ...stets auf Entsprechungen, Ähnlichkeiten, Kontinuitäten hin (ausgewählt und perspektiviert). In dem Augenblick, in dem sich eine Gruppe sich eines entscheidenden Wandels bewusst wird, hört sie auf als Gruppe zu bestehen und macht einer neuen Gruppe Platz. Da aber jede Gruppe nach Dauer strebt, tendiert sie dazu, Wandlungen nach Möglichkeit auszublenden...“ (aus: Das kulturelle Gedächtnis, München 1992).

Das bedeutet freilich keinen wirklichen Trost für jene (Ziel-) Gruppe, die sich über ihre DDR-Vergangenheit, sei es in Abkehr, Sehnsucht oder Ambivalenz, definiert. Doch rein empirisch betrachtet, scheinen wir uns in Bezug auf die bewussten vierzig Jahre DDR momentan in einem Wandel von Wahrnehmungen zu befinden, der auf bestimmte Jahrgänge bedrohlich wirken könnte – und hier meine ich nicht nur die Gruppe der „Eingeborenen“, sondern auch jene Rezipienten im vormaligen Westen, die ebenso erkennen müssen, dass ihre Interpretationsmuster nicht mehr greifen. Das klingt kompliziert, ist aber als anthropologisches Muster recht simpel: Gruppen konstituieren ihre Einheit aus Ereignissen der Vergangenheit und wenn es klar wird, dass biologische Gründe zum Verblässen der entsprechenden Erinnerungen führen, schwillt das Bedürfnis nach Mythen- bzw. Geschichtsbildung an. Der aktuelle Umgang mit den kulturellen Zeugnissen der erinnerungstechnisch verblassenden DDR bildet diese Mechanismen exzellent ab. Für reflektierte Zeitzeugen ergibt sich daraus zweifache Verantwortung: zum einen die, der nachkommenden Generation ihr Wissen möglichst wertfrei zu übertragen und zum anderen, Mythomotorik zugunsten eines ernsthaften Geschichtsbildes beiseite zu lassen. Genau vor dieser Herausforderung, die meist nicht bewusst wird, stehen wir bei der Behandlung aller verfügbaren Sammlungen ostdeutscher Kunst. Wir müssen zunächst einmal differenzieren, wer eine solche Sammlung angelegt hat und können daraus schlussfolgern, was genau damit abgebildet und repräsentiert werden soll(te). Und hier gibt

es eben gravierende Unterschiede. So ist das Kunstarchiv Beeskow bekanntermaßen nicht langsam gewachsen wie andere institutionelle Anhäufungen, sondern entstand nach 1989 als zunächst unsystematisches „Auffangbecken“ heimatloser Kunstwerke, die aus Kombinat, Ferienheimen und anderweitigen Stützpunkten sozialistisch organisierten Alltags stammten. Dieses Konvolut bildet also nicht das Sammeln mit dieser oder jener Spezifik ab. Dass es hier keine (zumindest soweit ausgestellt) nennenswerten experimentellen, gar avantgardistischen Ausschläge gibt, liegt in der Natur der Beeskower Genese. Wer solche Kunst als Maßstab für Gültigkeit oder Qualität ansetzt, überfrachtet die historische Aufgabe des Archivs völlig. Und doch haben gerade derlei Erwartungen auch die objektive Sicht auf in der DDR entstandene Kunst lange verstellt.

Jede Sammlung, sei sie nun gezielt angelegt oder aus oben genannten Gründen zusammengeführt, wie übrigens auch Teile des Bestandes im Kunstfonds Dresden an den dortigen Kunstsammlungen, ist unter ihren individuellen Charakteristika zu betrachten und wird erst dann ihren künstlerischen Reichtum entfalten. Das ist zugegebenermaßen ein veritabler Balanceakt zwischen Vergangenheit und Gegenwart und wiederum zwischen wissenschaftlichen Methoden. Gleichgültig, ob wir es mit einer sozusagen posthumen Statik zu tun haben wie im Falle Beeskow oder mit einer langjährigen Dynamik wie in Cottbus oder Frankfurt, die Gefahr, dieses oder jenes Konvolut als exemplarisch für eine ominöse „DDR-Kunst“ anzusehen, ist noch nicht gebannt. Für jegliche Art des Überblicks, sei es theoretisch oder im Ausstellungsraum, gilt die Pflicht, deren Rahmenbedingungen genau zu definieren. Diese Verantwortung wurde mir persönlich erstmals bewusst, als ich 2010 den Dokumentarfilm „Die Behauptung des Raums“ von Claus Löser sah. Wir bleiben in der DDR, begeben uns aber in die Gefilde der Subkultur: Der Film hieß im Untertitel „Wege unabhängiger Ausstellungskultur in der DDR“ und ließ dadurch bereits bestimmte Erwartungen aufkeimen. Im Verlaufe der Betrachtung wurde jedoch klar, dass es sich ausschließlich um die Genese der Leipziger Untergrundgalerie Eigen+Art und ihrer Bezüge zur Ostberliner Szene der Achtzigerjahre handelte. War man also der Auffassung, hier eine Einführung in wichtige Schauplätze und Personalien der inoffiziellen Kunst allgemein zu bekommen, so stellte sich bald der Eindruck ein, die künstlerische Subversion habe sich allein in Leipzig und Berlin zugetragen und wäre zudem noch, bis auf eine einzige Ausnahme, völlig von männlichen Protagonisten dominiert gewesen. Heute wird der Film zunehmend mit dem Untertitel „Die Galerie Eigen+Art von 1983 bis 1989“ geführt. Das ist nur folgerichtig, da er sich fast ausschließlich aus Archivaufnahmen der genannten Galerie und damit auch aus deren künstlerischem Personal konstituiert. Warum führe ich dieses Beispiel an? Der Untertitel impliziert einen irreführenden Anspruch, was in einer Zeit des erwachenden wissenschaftlichen Interesses an Kunst aus der DDR zu unhaltbaren Verallgemeinerungen führen kann; etwa jener, in Dresden

oder Erfurt, Halle oder Magdeburg habe es keine nennenswerten Entwicklungen auf diesem Sektor gegeben. Genauso wichtig ist es auch, den entsprechenden Kunstsammlungen, die hier zur Disposition stehen, innerhalb ihrer Rahmenbedingungen mit terminologischer Sauberkeit zu begegnen und ihnen zunächst keinerlei Allgemeingültigkeit abzuverlangen.

DAZWISCHEN

Die gleiche verantwortungsvolle Näherung gilt natürlich für private beziehungsweise vormals private Akkumulate, die in Westdeutschland oder nach 1990 aus verschiedenen Motivationen heraus angelegt wurden. So ist es kaum möglich, etwa aus den Sammlungen von Peter Ludwig, soweit sie heute noch konsistent erfahrbar sind, Rückschlüsse auf mehr als dessen persönliche Präferenzen, gefärbt vom Einfluss diverser Berater, abzuleiten, schon gar nicht auf das gesamte Kunstgeschehen in der DDR. Der Kunsthändler Rudolf Zwirner bemerkte zur Ludwig'schen Haltung einmal: „Peter Ludwig ist der Käufer en gros, und wenn er Glück hat und einen guten Berater und die Zeit ist günstig, dann kann er Bilder kaufen, die später Kunst werden.“ (aus: Peter Sager: Die Besessenen. Begegnungen mit Kunstsammlern zwischen Aachen und Tokyo, Köln 1992). Abgesehen von der unwidersprochen vorbereitenden Rolle Ludwigs im Bezug auf östliche Kunst vor 1989 allgemein, schloss der immense, globale (und wohl oft von wirtschaftlichen Interessen gefärbte) Aktionsradius des Kölner Großsammlers bereits eine differenzierte Bestandsaufnahme der genannten Schwerpunkte aus. Das ist jetzt die Aufgabe der Gegenwart, wobei sich in diesem Bereich durchaus einsichtsvolle Präsentationen verzeichnen lassen, etwa die Ausstellung „Ostwärts. Freiheit, Grenzen, Projektionen“ im Ludwig Forum Aachen 2014. Mit deutlicher Betonung von Kunst aus der Sowjetunion, inoffiziell eingeschlossen, versuchte die Kuratorin Brigitte Franzen, einen größeren Horizont herzustellen, der nicht nur Werke ungarischer, jugoslawischer oder rumänischer Kunst berücksichtigte, sondern auch Gemälde von so unterschiedlich zu bewertenden Künstlern wie Willi Sitte, Werner Tübke, Wolfgang Mattheuer und A.R. Penck. Natürlich war diese Vorgehensweise selbst 25 Jahre nach dem Mauerfall noch gewöhnungsbedürftig, zeigte aber, dass eine vorliegende Sammlung, so unsystematisch sie im Rückblick auch erscheinen muss, als legitimes Werkzeug verwendet werden kann und nicht als Illustration einer präexistenten These. Mündige Betrachter aus West und Ost sind gefragt. Peter Ludwig selbst musste die Defizite seines Sammelns gerade im Bezug auf Ostdeutschland später zu Bewusstsein gekommen sein, als er, der sonst „durch die Staatstür“ (Werner Schmidt) ging, Außenseiter wie Stralwalde, Carlfriedrich Claus oder Eberhard Göschel mit aufnahm und Institute zur Beforschung seines DDR-Bestandes gründete. Kurz nach 1989 musste Ludwig bitter eingestehen, dass man in der ehemaligen DDR „alles in den Keller stellt, was in vierzig Jahren dort entstanden ist.“ (Sager, 1992), und meinte damit auch

die prompt nachlassende Wertschätzung seiner Anstrengungen. 1991 bemerkte der neue Generaldirektor der Dresdener Kunstsammlungen Werner Schmidt, der meist auf der Seite der Unangepassten agiert hatte, leicht tendenziös: „Herr Ludwig hat natürlich mit seiner Autorität als Sammler diese realistischen Dinge hier im Lande international sehr aufgewertet.“ (Sager, 1992).

Die Verdienste und Unterlassungen Peter Ludwigs formieren allein über die schiere Quantität einen riesigen Schlagschatten. Dieser muss bei der Bewertung kleinerer westdeutscher Sammlungen wie jene von Rüdiger Hürle (Durbach) oder Siegfried Seiz (Reutlingen) außen vor bleiben. Beide warteten 2014/2015 mit aufschlussreichen Präsentationen auf, die der Sammlung Seiz dabei auch prominent im dkw., initiiert von Direktorin Ulrike Kremeier. Während man sich in Durbach um die parallele Erfassung der Kunst beider deutscher Staaten vor 1989 verdient machte, zeigt die Reutlinger Sammlung die Begeisterung von Siegfried Seiz für ostdeutsche Figuration abseits politisch verminten Territoriums. Zwar finden wir auch bei Seiz Werke von Willi Sitte und Bernhard Heisig, können diese aber zusammen mit solchen von Stefan Plenkers, Rolf Händler, Walter Libuda oder eben dem jungen Neo Rauch unter neuen Blickwinkeln betrachten. Derlei Privatsammlungen sind Zeitkapseln der jüngeren Vergangenheit, die in das augenblickliche Klima eines sachlichen Wissensdrangs eingespeist werden – unabhängig von ihren Standorten. Besonders bezüglich unerschlossener Quellen gibt es noch eine Menge aufzuholen. Wer kennt zum Beispiel den herausragenden Bestand an Künstlerbüchern, Buchobjekten und originalgrafischen Zeitschriften, den das Neue Museum Nürnberg und das dortige Institut für moderne Kunst (IfMK) seit Anfang 1990 besitzen? Beraten u. a. von dem Thüringer Samisdat-Experten Jens Henkel, wurde dieses einzigartige Konvolut in kürzester Zeit durch den damaligen Direktor des IfMK Manfred Neidel und dessen Nachfolger Manfred Rothenberger zusammengetragen. Wenn sich heute langsam die Auffassung ändert, in der DDR-Subkultur hätten sich keine nennenswerten, weil nicht innovativ operierenden oder nur epigonal an westlichen Tendenzen geschulten Avantgarden gebildet, dann muss auch dieser Sektor der klandestinen Selbstverlage eine Rolle spielen. Denn mit den meist kleinformatigen Raritäten eines interdisziplinären und intermedialen Schaffens begegnen wir tatsächlich einer Kunstform, die sich so und nicht anders seit den frühen Achtzigern entwickelte und die, vermutlich aufgrund ihrer schwierigen Einordnung in griffige Kategorien, bis heute nicht als herausragende ästhetische Sonderform, als phantasievolles Zusammenspiel zwischen bildenden Künstlern, Fotografen, Literaten und Dissidenten gewürdigt wurde. Es gibt noch unendlich viel zu tun und zu entdecken.

AUSSENSCHAU

Nun abschließend zu dem aus meiner Sicht gravierendsten, aber deshalb nicht unrevidierbaren Versäumnis einer Kontextualisierung (auch der unangepassten) Kunstausbübung in der DDR mit

vergleichbaren Phänomenen im damaligen Ostblock. In dieser Hinsicht hat es bisher nur wenige Anstrengungen gegeben. Hervorzuheben ist nach über zwanzig Jahren noch immer die von einem Kuratorenteam um Matthias Flügge erarbeitete Ausstellung und Publikation „Der Riss im Raum. Positionen der Kunst seit 1945 in Deutschland, Polen, der Slowakei und Tschechien“ (Berlin 1994). Die dort versuchte Einbettung in die augenfälligsten kulturellen und geopolitischen Kontexte hat auf dem Gebiet der BRD bis heute kaum nennenswerte Nachfolge gefunden. Das hat zweifellos mit dem Sonderfall Deutschland als zweigeteilter Kulturlandschaft zu tun. Als einer der wenigen Theoretiker hat jedoch der Pole Piotr Piotrowski bemerkt, dass diese Ausnahmrolle zu einer hinderlichen, weil isolationistischen Rezeption und zum Mythologisieren geführt hat. Zudem sollte man sich keinerlei Illusionen hingeben, schrieb Piotrowski 2001: „In Bezug auf kulturpolitische Taktiken und Überwachungspraktiken gab es gewisse Unterschiede zwischen den verschiedenen Ländern der Region; trotzdem waren diese Differenzen hinsichtlich des Machtapparates und dessen Strukturen minimal.“ (Piotr Piotrowski, 'Framing' of the Central Europe, in: Zdenka Badovinac & Peter Weibel, *The Art of Eastern Europe*, Wien/Bozen 2001). Vor diesem Hintergrund, wenn auch ohne die gebotene Gründlichkeit, möchte ich daran appellieren, die Lesart der hier zur Disposition stehenden Werke, Sammlungen, Strömungen mit Selbstverständlichkeit nach Osten zu erweitern. Diese Orientierung geht zwangsläufig mit einer gewissen Dekonstruktion des Sonderstatus DDR einher und ist gerade deshalb aus mehreren Gründen hilfreich. Zum einen entspricht sie einem wissenschaftlichen Ethos; der Verpflichtung sozusagen, Äpfel mit Äpfeln zu vergleichen. Zum anderen bietet diese Perspektive wiederum heuristische Vorteile, die beim routinierten Abgleich an West(deutscher) Kunst oder aber deren Verweigerung nicht abgerufen werden. Für eine ganze Generation von Künstlern, die einen posttransformatoren Bedeutungsverlust beklagen, hätte im Blick auf die Kollegen im Nachbarland und deren Produktion sogar Trost liegen können: Viele ostdeutsche Schlüsselfiguren und vormalig im halblegalen Raum aktive Künstler erlebten diese Situation, bei der sich entweder alle Augen nach Westen richteten oder junge Kunst, die sich leichter in aktuelle Trends einordnete, favorisiert wurde, als kränkend. Was aber geschah weiter östlich des einstigen Eisernen Vorhangs? Russen reüssierten auf dem Kunstmarkt der 1990er-Jahre mit Soz Art-Variationen, zeitgleich wurde europaweit tschechische Kunst interessant und um 2003 traten polnische Künstler einen regelrechten Siegeszug an. Auch in einer sich globalisierenden Kunstwelt erfreuten sich nationale Identitäten eines, wenn auch kurzlebigen, Exotenbonus'. Doch was bedeutete eine ostdeutsche Identität kurz nach 1989 überhaupt? Zwischen Verleugnung und Trotzreaktionen schien wenig Spielraum, nicht nur in der Kunstwelt. Das eine verhinderte die Würdigung dessen, was vor 1989 entstanden war, dem anderen fehlte die Qualität, sachlich zu reflektieren. Anderswo führte die bewusste Abgrenzung von der als erstickend empfundenen kulturellen

Sowjetisierung zu dem Bedürfnis, sich national und global zu definieren. Aus heutiger, europäischer Sicht resultierte das auch in politischen Übersprungsreaktionen wie der Teilung der Tschechoslowakei und, noch viel tragischer, in den Balkankriegen. Aber im Bereich der Kultur hatte diese Rückbesinnung auch Vorteile, und zwar in der Konzentration auf die eigene, bedeutende Kunstproduktion der letzten vierzig Jahre, wobei so gravierende Bedenken in puncto inoffizieller und staatlich akzeptierter Kunst, wie im wiedervereinigten Deutschland der Fall, nicht wirklich aufkamen. In großen Teilen Osteuropas gab es Anstrengungen, eine nahezu bruchlose Genealogie von der Nachkriegsmoderne abzuleiten. So legte Anda Rottenberg 2005 eine fast fünfhundert Seiten starke Kunstgeschichte Polens vor, avantgardistische Figuren wie Eduard Krasinski oder Oskar Hansen zogen, vermittelt von dem Warschauer Professor Grzegorz Kowalski, das Interesse junger Kreativer auf sich, und durch die künstlerisch-rekonstruktive Anstrengung des Künstlers Zbigniew Libera mit seinen „Misztrowie“ (Meister) gerieten prägende ältere Positionen wie Andrzej Partum, Jan Swidzinski oder Sofia Kulik gar nicht erst in Vergessenheit, sondern wurden dem globalen Diskurs injiziert. Das waren keine Wiederentdeckungen, sondern durch Kollegen und Wissenschaftler hergestellte Kontinuitäten. Ähnliches vollzog sich um 2000 in Tschechien und der Slowakei mit Würdigungen von Künstlern wie Adriana Simotova, Jiri Kolar, Jiri Kovanda, Julius Koller oder Stano Filko. Ich muss gestehen, dass ich diese fruchtbare Atmosphäre des tätigen Respekts im postkommunistischen Osteuropa als sehr viel spannender empfand, als die nicht enden wollenden Ost-West-Debatten in meiner Heimat. Arbeiten des Tschechen Jan Svankmajer sah ich zuerst 2002 in der Londoner Tate Galerie und später auf der Biennale in Venedig. Dort hätte man genauso gut Experimentalfilme von Christine Schlegel, Cornelia Schleime oder Gabriele Stötzer zeigen können, doch wer kannte die schon? Anders als in Zagreb oder Ljubljana, in Moskau oder Sankt Petersburg – eine Avantgarde made in GDR blieb unsichtbar. Wie auch anders? Ein mit Polen oder Russland vergleichbarer ostdeutscher Kunstboom nach 1989 fand nicht statt; das Land als Kategorie war ja verschwunden und als ehrgeiziger jüngerer Künstler versuchte man, den angenommenen Stallgeruch des mit der Herkunft verbundenen Provinziellen oder möglicherweise Unzeit-gemäßen schnellstens hinter sich zu lassen. Das war im ehemaligen Ostblock kein dringliches Thema. Denn dort wuchsen mit der eigenen Präsenz in der westlichen Kunstszene das Selbstbewusstsein und damit auch die Neugier auf die lokalen Wurzeln. Dieses Phänomen erleben wir auf dem Territorium der Ex-DDR erst seit Kurzem: die künstlerische Suche nach Vorbildern und Prägungen aus der Zeit vor 1989. Jenseits des (N)Ostalgieverdikts findet derzeit eine intergenerationelle Selbst-vergewisserung statt, von der nicht nur die jüngeren Künstler profitieren, die ihre Wurzeln erkunden – sondern eben auch jene, die dadurch erkundet werden.

Vor 25 Jahren bot sich hierzulande ein anderes Bild: Es bestand

aus Erwartungen an und Projektionen auf die gesellschaftlichen Veränderungen: Alles würde gut werden und wer sich bislang unbeachtet fühlte, würde endlich gesehen werden. Aber nein, nichts wurde gut, denn Kunst war nicht länger Chefsache der Obrigkeit und damit keine (wenn auch nicht monetäre) Währung in der Ökonomie der Aufmerksamkeit mehr. Es war nun möglich, alles unverschlüsselt zu formulieren, aber wer wollte es hören oder sehen? Das neue Schreckgespenst hieß Kunstmarkt, teils zu Recht, teils überhöht. Über eine solche Umstellung hatten viele Künstler ehemals noch nicht einmal nachgedacht, aufgehoben in der relativen Sicherheit des Künstlerverbandes oder niedriger Lebenshaltungskosten. Die neue Unsicherheit hatte viele Facetten: Konkurrenz, Existenz oder Bedeutung. Ich erinnere mich noch sehr gut, dass einige Künstler, die sich bis zur Öffnung biotopisch in einer Art zeitlosen Bohemewelt und einer kultivierten Verweigerung eingerichtet hatten, zumindest die Abwehrhaltung gegen die herrschenden Verhältnisse nun in nur leicht abgewandelter Form weiterführten – mit Statements wie: Ich mache bei diesem Kommerz nicht mit, diese Selbstvermarktung ist mir widerlich, etcetera. Am besten hätte sich vielleicht doch nichts ändern sollen, schon gar nicht der Sonderstatus der bildenden Kunst?

An derlei Verwerfungen trägt wohl vorwiegend das Rad der Geschichte die Schuld, was noch heute nicht so leicht einzusehen ist. Denn verschiedene unnötige und unsouveräne Handlungen von Deutungspäpsten, bei denen der Kalte Krieg noch zur Expertise gehörte, wirkten bis weit ins letzte Jahrzehnt und wurden so leicht nicht revidiert. Abgesehen von der unsäglichen Bilder-Leistungsschau „60 Jahre. 60 Werke. Kunst aus der Bundesrepublik 1949 bis 2009“ in Berlin, setzten auch im kleineren Maßstab Ausstellungsmacher gelegentlich den Kunstkanon der westlichen Welt als Qualitätsbarometer ein. Bei der Neugestaltung des Dresdner Albertinums 2010 schienen Arbeiten von Hermann Glöckner, Wilhelm Müller, Max Uhlig oder Eberhard Göschel, in drangvoller Enge präsentiert, nur salonfähig, weil daneben solche von K.O. Götz, Raimund Girke, Josef Albers oder Günther Fruhtrunk hingen. Das Sammlungsdepot hätte mit Sicherheit eine größere Palette nichtgegenständlicher lokaler Glanzstücke aufzubieten gehabt, als es die inszenierte Nachhilfestunde nahelegte. Das mag etwas paranoid klingen. Auf der anderen Seite: Warum finden sich beispielsweise in Publikationen zur experimentellen ostdeutschen Performance der Achtzigerjahre immer wieder nur Verweise etwa zum Wiener Aktionismus und nicht einmal eine profunde Bezugnahme auf Tadeusz Kantor und dessen so bildstarke wie existenzielle Grenzgänge zwischen Performance und Theater oder auf die subversive Körperarbeit zeitgleich operierender jugoslawischer Künstlerinnen wie Sanja Ivekovic oder Marina Abramovic? Dieser Vorschlag impliziert keineswegs die Konstruktion eines direkten Einflusses. Doch sind diese Performances nicht unter und als Reaktion auf ähnliche(n) gesellschaftliche(n) Bedingungen entstanden und insofern entlang derer ästhetisch wie inhaltlich deutbar?

MISSION UNDERWAY

Wie gesagt, die alten Brillen werden gerade ausgetauscht. Eine Ostidentität ist fast schon zum coolen Distinktionsmerkmal geworden. Entspannung tritt ein und auch ein gewisser Eifer, bestimmte Phänomene und Figuren nicht dem Vergessen anheimfallen zu lassen. Denn was passiert, laut Jan Assmann, wenn die Riege der Zeitzeugen abzutreten droht? Richtig, Erinnerungsarbeit! Aber halt: Da gibt es doch noch die sogenannte neue Leipziger Schule, jene erfolgreiche Figurationsbewegung der 2000er-Jahre, die sich auf dem Humus diverser früherer Leipziger Schulen ausbildete. Dort hat sich eine solche Berufung auf eine bewunderte Vorgängergeneration tatsächlich zugetragen, und zwar auf dem Feld der gegenständlichen Malerei, also einer ehemals offiziell akzeptierten Kunstrichtung mit Schlüsselfiguren wie Bernhard Heisig oder Werner Tübke. Das ist, ähnlich wie in Warschau, über Lehrer wie Arno Rink, Doris Ziegler und Sigward Gille passiert, wenn auch selten unter expliziter Berufung auf derlei Vorgänger. Deren Stilistik und Können wirkten so still wie einflussreich im Hintergrund. Hier hat sich eine durchaus beispielhafte akademische Kontinuität ereignet und das auch noch mit aufsehenerregenden Resultaten. Bis das Phänomen im kunstwissenschaftlichen Diskurs be- und verhandelt wurde, verging noch einiges an Zeit, ganz klar aus Gründen zeitgeschichtlich grundierter Berührungängste. Auch teils öffentlich ausgetragene Auseinandersetzungen um Deutungshoheiten zwischen unbestrit-

tenen Experten behinderten die Herausbildung eines unaufgeregten und sachlichen Umgangs mit Kunst, die in der DDR entstanden ist. Konnte, durfte beispielsweise ein westdeutscher Kollege, der bereits seit den 1970er-Jahren in sämtlichen Ateliers zwischen Ostberlin, Leipzig und Dresden zu Hause war, durfte er es wagen, sein Wissen zur deutsch-deutschen Kunstgenese international vorzustellen und damit beliebte Rezeptionsmuster aufzumischen? Natürlich darf er das, besonders, wenn er sich, wie im Falle von Eckhart Gillen, an eine lange fällige Untersuchung der „Kunst in Europa 1945 bis 1968“ (Ausstellung ZKM Karlsruhe 2016/17) macht, bei der er Ost und West retrospektiv zusammenführt. Das wirkt, als würde die Mauer ein zweites Mal gründlich fallen und mit ihr die Exklusivrechte anderer Interpreten. Im Übrigen verfehlen derlei Impulse auch nicht ihre Wirkung auf eine nachwachsende Generation von Bildwissenschaftlern. Diese sind jetzt imstande, sich für das Große und Ganze zu erwärmen und neue Ressourcen wie etwa die „Schlaglichter“ zu nutzen, assistiert von den Eingeweihten der letzten Jahrzehnte, seien dies Künstler oder Kollegen. Denn selbstverständlich ist es bei der Einordnung und Einschätzung bestimmter Merkmale von Kunst aus der DDR vorteilhaft, im Osten sozialisiert worden zu sein. Es wäre ja auch von Vorteil, im alten Ägypten gelebt zu haben, um die immer noch recht rätselhafte Mentalität und den Symbolkosmos der dortigen Bildwelten zu begreifen. Insofern ist unsere aktuelle akademische und kuratorische Mission schon halb erfüllt.